А. М. Ранчин

Школа вдумчивого чтения

Путеводитель по поэзии А. А. Фета

МГУ

Программа «МГУ – школе»

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В одной книге впервые анализируются все лирические стихотворения А. А. Фета (1820–1892), включенные в Образовательный стандарт для средних школ и в Программу для поступающих в МГУ имени М. В. Ломоносова: «Кот поет, глаза прищуря…», «Облаком волнистым…», «Шепот, робкое дыханье…», «Это утро, радость эта…», «Сияла ночь, луной был полон сад. Лежали…» и др. Каждая из четырнадцати глав представляет собой разбор одного из стихотворений. Рассматриваются мотивная структура, образный строй, лексика, особенности звукописи, метрики и ритмики фетовских текстов.

Для учителей школ, гимназий и лицеев, старшеклассников, абитуриентов, студентов и преподавателей-филологов и всех почитателей русской литературной классики.

Summary

A. M. Ranchin. A Guide to A. A. Fet's Verse: a manual. Moscow: Moscow University Press, 2010. — (The School for Thoughtful Reading Series).

It is for the first time that all A. A. Fet's (1820–1892) lyrical poems included in the Educational Standard for secondary schools and the Obligatory Reading List for school-leavers taking entrance exams for Lomonosov Moscow State University are analyzed in one book: 'The cat is purring and its eyes are squinting…'(Kot poyot, glaza prishchurya….); 'A wavy cloud… '(Oblakom volnistym…); 'Whispers, bashful breathing…'(Shopot, robkoye dykhanie…); 'This morning and this joy…'(Eto utro, radost' eta…); 'The night was shining, garden full of moon…' (Siyala noch, lunoy byl polon sad. Lezhali…) and others. Each of the fourteen chapters contains analysis of one poem. Things under consideration are: the motif structure, the structure of imagery, vocabulary, peculiarities of sound symbolism, metrics and rhythmics of Fet's texts. When called for, some of Fet's biographical data are given — the ones reflected in his poems.

For teachers of schools, lyceums and gymnasia, high school pupils, school-leavers taking university entrance exams, students and professors of philology and all the lovers of Russian classical literature.

- А. М. Ранчин. Путеводитель по поэзии А. А. Фета
  - От редакционной коллегии
  - Вместо предисловия
  - «Кот поет, глаза прищуря…»

■

- Источники текста
- Место в структуре прижизненных сборников
- Композиция стихотворения
- Образная структура
- Метр и ритм
- Звуковой строй[12]

○ «Облаком волнистым…»

-
- Источники текста
- Место в структуре прижизненных сборников
- Композиция стихотворения
- Образная структура
- Размер: семантический ореол
- Звуковой строй

○ «Шепот, робкое дыханье…»

-
- Источники текста
- Сопоставление текстов двух редакций
- Место в структуре прижизненных сборников
- Возможная автобиографическая основа
- Композиция. Мотивная структура
- Образная структура
- Размер: семантический ореол
- Ритм. Синтаксис. Мелодика
- Звуковой строй
- Стихотворение в восприятии современников

○ СОСНЫ

-
- Источники текста
- Место в структуре прижизненных сборников
- Композиция. Мотивная структура
- Образная структура. Лексика
- Метр и ритм
- Звуковой строй

○ ВЕЧЕР

-
- Источники текста
- Место в структуре прижизненных сборников
- Композиция
- Образная структура
- Метр и ритм
- Звуковой строй

○ ЕЩЕ МАЙСКАЯ НОЧЬ

-

- Источники текста
- Место в структуре прижизненных сборников
- Композиция. Мотивная структура
- Образная структура
- Метр и ритм. Синтаксис
- Звуковой строй

○ «Заря прощается с землею…»

-
- Источники текста
- Место в структуре прижизненных сборников
- Композиция
- Образная структура
- Метр и ритм. Синтаксис
- Звуковой строй

○ «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали…»

-
- Источники текста
- Место в структуре прижизненных сборников
- Автобиографическая основа стихотворения
- Композиция. Мотивная структура
- Образный строй. Лексика
- Метр и ритм
- Синтаксис. Мелодика
- Звуковой строй

○ «Это утро, радость эта…»

-
- Источники текста
- Композиция. Поэтика времени и пространства
- Образная структура
- Размер: семантический ореол
- Ритм и синтаксис
- Звуковая структура

○ «Учись у них — у дуба, у березы…»

-
- Источники текста
- Место в структуре прижизненных сборников
- Композиция. Мотивная структура
- Образная структура
- Метр и ритм. Синтаксис
- Рифма. Звуковой строй

○ «Еще одно забывчивое слово…»

-
- Источники текста
- Место в структуре прижизненных сборников

        - Истолкование стихотворения
        - Композиция. Мотивная структура
        - Образная структура
        - Метр и ритм. Синтаксическая структура. Рифма
    - «Как беден наш язык! — Хочу и не могу…»
        -
        - Источники текста
        - Место в структуре прижизненных сборников
        - Композиция. Мотивная структура
        - Образная структура
        - Метр. Синтаксис. Мелодика
        - Звуковой строй
        - Отступление: был ли Фет романтиком?
    - «Одним толчком согнать ладью живую…»
        -
        - Источники текста
        - Место в структуре прижизненных сборников
        - Композиция. Мотивная структура
        - Образная структура
        - Метр и ритм. Синтаксическая структура. Рифма
    - НА КАЧЕЛЯХ
        -
        - Источника текста
        - Место в структуре прижизненных сборников
        - Автобиографическая основа
        - Композиция. Мотивная структура
        - Образная структура
        - Метр и ритм. Синтаксическая структура
        - Звуковая структура
    - Цитируемая литература
    - Рекомендуемая литература
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7
    - 8
    - 9
    - 10
    - 11
    - 12

- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56

- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100

- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144

- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188

- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218

А. М. Ранчин. Путеводитель по поэзии А. А. Фета

От редакционной коллегии

Серия «Школа вдумчивого чтения» включает в себя книги — путеводители по произведениям, входящим в обязательный школьный стандарт, и потому она обращена прежде всего к преподавателям средней и высшей школы, студентам и учащимся.

Как показывает практика, отдаленность во времени затрудняет изучение того или иного произведения (особенно классического) из-за непроясненности реалий, истолкование которых не встретишь не только в комментариях к тексту в собраниях сочинений писателя, но и в специально написанных комментариях к данному произведению.

И не одна лишь отдаленность во времени диктует необходимость в таких книгах. Даже современная литература подчас несет на себе оттенки местного колорита, или, как говорил Тютчев, «гения места», который требует непременного подробнейшего разъяснения.

Читатель найдет в путеводителе абсолютно все необходимые ему сведения — от особенностей жанра данного произведения, истолкования его стиля и персонажей, объяснения всех его так называемых «темных мест» до рекомендательного списка обязательной литературы. Наши книжки помогут абитуриентам подготовиться к экзаменам: некоторые задания ЕГЭ станут яснее после чтения предлагаемых комментариев. Таким, образом, подобные путеводители явятся пособиями, не имеющими пока аналогов в учебно-познавательной литературе.

Вместо предисловия

Эта книга содержит анализ четырнадцати поэтических произведений А. А. Фета, включенных в Образовательный стандарт для средних школ и в Программу для поступающих в МГУ имени М. В. Ломоносова. Каждая из глав — разбор одного из стихотворений. Анализ в отдельных главах сочетается с другим подходом — интерпретацией[1].

Все стихотворения Фета цитируются без указания источника по изданию: Фет А. А. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подг. текста и примеч. Б. Я. Бухштаба. Л., 1959 («Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание»). Ссылки на стихотворения Фета в этом издании, сокращенно обозначенном [Фет 1959], даются только при цитировании текстов ранних редакций. При цитировании других текстов — как художественных, так и критических и исследовательских — в квадратных скобках даются сокращенные ссылки на издания; они расшифрованы в конце книге в разделе «Цитируемая литература». Все выделения принадлежат авторам цитируемых текстов. В цитатах из поэтических текстов сохраняются особенности орфографии и пунктуации соответствующего издания (написание «шепот / шопот» и т. п.).

При упоминании или цитировании стихотворений Фета всегда указываются даты их написания или (если они не установлены) первой публикации. Автор книги не отказался от оговорок, в каких случаях приводимая дата обозначает время написания, а когда указывает на год издания; в большинстве случаев приводимые даты обозначают год публикации, так как время создания неизвестно. При необходимости читатель может обратиться к упомянутому выше изданию поэзии Фета или к его переизданию 1986 г., где под текстами стихотворений даты, обозначающие год напечатания, даны в угловых скобках, а даты написания — без таких скобок.

Однако для анализируемых в книге стихотворений разграничение дат создания и первой публикации сохранено: после текста стихотворения, которым открывается каждая глава, дается дата написания; если она неизвестна, то — в угловых скобках — дата первого издания.

Книга завершается списком рекомендуемой литературы — изданий лирики и прозы Фета, работ, посвященных жизни поэта, исследований фетовской поэзии.

«Кот поет, глаза прищуря…»

Кот поет, глаза прищуря,
Мальчик дремлет на ковре,
На дворе играет буря,
Ветер свищет-на дворе.

«Полно тут тебе валяться,
Спрячь игрушки да вставай!
Подойди ко мне прощаться,
Да и спать себе ступай».

Мальчик встал. А кот глазами
Поводил и всё поет;
В окна снег валит клоками,
Буря свищет у ворот.

<1842>

Источники текста

Первая публикация — журнал «Москвитянин», 1842, № 1, с. 22. Стихотворение включено в состав прижизненных сборников поэзии Фета: Стихотворения А. Фета. М., 1850; Стихотворения А. А. Фета. СПб., 1856; Стихотворения А. А. Фета. 2 части. М., 1863. 4.1.

Место в структуре прижизненных сборников

При издании в сборнике 1850 г. стихотворение было помещено в состав цикла «Снега», состоящего из девяти стихотворений. «Кот поет, глаза прищуря…» — шестой текст в цикле. Состав цикла: I. «Я русский, я люблю молчанье дали мразной…»; 11. «Знаю я, что ты, малютка…»; III. «Вот утро севера, сонливое, скупое…»; IV. «Ветер злой, ветр крутой в поле…»; V. «Печальная береза…»; VI. «Кот поет, глаза при-щуря…»; VII. «Чудная картина…»; VIII. «Ночь светла, мороз сияет…»; IX. «На двойном стекле узоры…». В издании 1856 г., редактировавшемся И. С. Тургеневым, цикл был сокращен до восьми стихотворений (исключено стихотворение «Ветер злой, ветр крутой в поле…»), первый из текстов цикла был напечатан в новой редакции («На

пажитях немых люблю в мороз трескучий…»); в новой редакции напечатано и стихотворение «На двойном стекле узоры…». В издании 1863 г., подготовленном непосредственно автором, к этим восьми стихотворениям цикла было добавлено в качестве завершающего новое — «Скрип шагов вдоль улиц белых…». Тексты цикла по всем трем сборникам воспроизведены в изд. [Фет 2002, т. 1, с. 53–57, 190–191, 250–251].

Разделение поэтических произведений на циклы, предпринятое в сборнике 1850 г. и сохраненное в позднейших прижизненных изданиях Фета, согласно позднейшему свидетельству автора, принадлежит его юношескому приятелю — поэту, прозаику и литературному критику Аполлону Александровичу Григорьеву [Фет 1979, с. 240] (ср. то же свидетельство в мемуарах поэта: [Фет 1893, с. 209]). Такие циклы сборника 1850 г., как «Снега», «Гадания», «Вечера и ночи», составлены по тематическому признаку: стихотворения, их образующие, приурочены соответственно к зиме и в них упоминается о снеге; или в них описываются святочные гадания; либо же они посвящены вечернему и ночному времени.

Принципы циклизации в сборнике 1850 г. и позднейших поэтических книгах Фета свидетельствуют о размывании жанровых критериев, значимых для поэтов, дебютировавших в литературе на рубеже 1790—1800-х и в первые десятилетия XIX века: не только для В. А. Жуковского и К. Н. Батюшкова, но и для А. С. Пушкина и Е. А. Боратынского эти критерии еще несомненны. Для Фета же тематическое и эмоциональное единство стихотворений становится самостоятельным основанием — не менее важным, чем жанр — для их объединения в цикл.

В мае 1892 г., за несколько месяцев до смерти, Фет в своем имении Воробьевке «занялся подготовкой итогового собрания произведений и составил план издания в виде списка стихотворений, расположенных по отделам» [Бухштаб 1959б, с. 710] (см. об этом списке также: [Бухштаб 2000, с. 175]). Структура этого неосуществленного собрания положена в основу изданий стихотворений Фета в серии «Библиотека поэта», подготовленных Б. Я. Бухштабом ([Фет 1937]; [Фет 1959]). Цикл «Снега» здесь состоит из четырнадцати стихотворений. Четвертым идет стихотворение «Ветер злой, ветр крутой в поле…», исключенное в изданиях 1856 и 1863 гг., завершают цикл стихотворения «Еще вчера, на солнце млея…», «Какая грусть! Конец аллеи…», «У окна» и «Мама! Глянь-ка из окошка…», датируемые 1860 — второй половиной 1880-х годов (см.: [Фет 1959, с. 154–162]).

Стихотворение «Кот поет, глаза прищуря…», занимающее в композиции цикла «Снега» срединное место (в плане 1892 г. сместившееся к началу цикла), объединяет две контрастные группы, «пучки» мотивов, сквозные для «Снегов»: с одной стороны, *бурю, печаль, оцепенение и покой, гармонию, великолепие, красоту* — с другой. В открывающем «Снега» (начиная с издания 1856 г.) стихотворении «На пажитях немых люблю в мороз трескучий…» эпитеты *немые* («пажити немые») и *нагие* («Былинки сонные среди нагих полей») и сравнение снежного холма с *неким мавзолеем* рождают настроение грустное, ассоциируются со смертью. Однако эти ассоциаций преодолеваются мотивом великолепия, ярких красок и радостных звуков зимней природы: «При свете солнечном <…> снега блеск колючий», «речка звонкая под темно-синим льдом», «полыньи зеркальные». Фетовский пейзаж заставляет вспомнить о живительной красоте природы из пушкинского «Зимнего утра».

В первоначальной редакции стихотворения преобладало иное настроение — неизъяснимая влюбленность в мрачную и гибельную красоту зимней русской природы с ее «как смерть однообразной» далью и «звуках погребальных» вьюги.

И во втором стихотворении цикла — «Знаю я, что ты, малютка…» — преобладают радостные чувства, питаемые и любовью лирического героя к героине, лунной ночью выходящей из дому, и ночной зимней природой с ее пышными украшениями («Бриллианты в свете лунном, / Бриллианты в небесах, / Бриллианты на деревьях, / Бриллианты на снегах»), Дневному, золотому блеску снега из первого текста цикла соответствует серебристое ночное свечение во втором стихотворении.

В третьем стихотворении — «Вот утро севера — сонливое, скупое…» мотив зимней тоски, скуки, неказистая, неяркая цветовая гамма зимнего утра сплетены с мотивом любви к быстрой езде по зимней дороге «кибитки удалой», с отрадным звуком колокольчика, трепещущим в тишине.

В четвертом тексте «Снегов» — «Ветер злой, ветр крутой в поле…» вой зимнего ветра зловещ, хотя и «про живых ветер весть пронес / С позвоночками». Звон колокольчика, донесенный ветром, — весть о не замерзших путниках, добирающихся к теплому приюту, но этот же ветер «под дубовым крестом, свистит, / Раздувается», словно предвещая чью-то смерть. Зима — царство смерти, в котором «не пугается» лишь «серый заяц степной».

В следующем стихотворении — «Печальная береза…» — мотивы зимней красоты и смерти контрастно объединены, но не примирены. Зимняя береза *печальная*, и ее снежный *наряд* — *траурный*, но сравниваются безжизненные ветви с полными

искрометной жизни *гроздьями винограда,* а птицы, ассоциирующиеся с движением, с весной, — создания, способные разрушить *красу ветвей,* запорошенных снегом.

Эти тексты предшествуют в цикле стихотворению «Кот поет, глаза прищуря…». Следует за ним стихотворение «Чудная картина…», в котором подхвачен мотив бега *кибитки удалой,* но скучное однообразие зимнего пейзажа сменяет красота зимнего простора, красота уже не великолепная, не броская; игра, переливы ярких красок сменила ровная безграничная белизна, вместо искрящегося на солнце снега — ровное, смиренное сияние лунной равнины.

В стихотворении «Ночь светла, мороз сияет…» подхвачены мотивы света, блеска, езды в санях. Но теперь это не бег чужих саней, как в «Вот утро севера — сонливое, скупое…» и в «Чудной картине…», а желанная прогулка лирического героя с возлюбленной — вариация темы, открытой князем П. А. Вяземским в элегии «Первый снег» (из нее взят эпиграф к первой главе «Евгения Онегина» — «И жить торопится, и чувствовать спешит») и продолженной А. С. Пушкиным в «Зимнем утре» и в «Осени»).

В стихотворении «На двойном стекле узоры…» контраст мрачной и печальной ночи и наступающего отрадного, преображающего дня из пушкинского «Зимнего утра» зеркально перевернут: суетливому дню противопоставлена тишина лунной ночи, спокойное уединение героя и героини в тепле дома. Образ теплого дома напоминает о домашнем уюте из стихотворения «Кот поет, глаза прищуря…»

В следующем тексте — «Скрип шагов вдоль улиц белых…» — представлено мертвенное оцепенение зимы, царство мороза, невыносимое даже для ветра, веяние которого ассоциируется не со стужей, а с движением жизни: «Ветер спит, и всё немеет, / Только бы уснуть; / Ясный воздух сам робеет / На мороз дохнуть». В противоположность стихотворению «Кот поет, глаза прищуря» художественный мир стихотворения — это стылое безжизненное пространство за пределами стен дома («На стенах оледенелых / Блещут хрустали»), ледяная красота которого — вне- и бесчеловечна.

В стихотворении «Еще вчера, на солнце млея…» украшения, наряд зимней природы увидены как фальшивые, обманные и тусклые: «Земля и небо — всё одето / Каким-то тусклым серебром».

Печаль и тоска — чувства, рождаемые картинами зимы в стихотворении «Какая грусть! Конец аллеи…». Безотрадной унылой зиме противопоставлены метафорическое царство весны,

край обновления души.

В последних двух стихотворениях цикла «Снега» (как он представлен в плане 1892 г.) вместо уныния и печали — радость любовного свидания, знаком, вестником которого оказывается «на стекле узор стекала» («У окна»), и праздник детских зимних игр, долгожданное наступление зимы, которое предчувствовала кошка, олицетворяющая, как и поющий кот, домашний уют: «Знать, вчера недаром кошка / Умывала нос» («Мама! глянь-ка из окошка…»). Выход из дома в мир зимней природы в этом произведении представлен как освобождение и радость:

Уж теперь не будет спору:
За салазки, да и в гору
Весело бежать!

Правда, мама? Не откажешь,
А сама, наверно, скажешь:
«Ну, скорей гулять!»

В стихотворении «Кот поет, глаза прищуря…» контрастно сочетаются мотивы зимней непогоды, бури и покоя и уюта [2].

Композиция стихотворения

Стихотворение «Кот поет, глаза прищуря…» состоит из трех частей, соответствующих элементам строфической структуры: трем строфам — четверостишиям с перекрестной рифмовкой АБАБ: прищуря (А) — ковре (БХ — буря (А) — дворе (Б); в нечетных строках — женская рифма (ударение приходится на предпоследний от конца стиха слог: прищ***у***ря — б***у***ря), в четных — мужская (ударение падает на последний от конца слог: ковр***е*** — двор***е***).

Первая строфа — сценка, картинка в комнате дома, очевидно, в детской и описание мира вне дома, природы[3]. Симметрия четко выдерживается и здесь. Первые два стиха посвящены дому, комнате:

Кот поет, глаза прищуря,
Мальчик дремлет на ковре.

Этот композиционный элемент текста также разделяется на две части: на первую строку, говорящую о коте, и на вторую строку, упоминающую о мальчике. Обе строки — предложения с

похожей основой синтаксической структуры: подлежащее (выраженное именем существительным муж. рода в именительном падеже) + сказуемое (выраженное глаголом в форме настоящего времени ед. ч. 3-го л.).

Третья и четвертая строки — описание бури за пределами дома:

> На дворе играет буря,
> Ветер свищет на дворе.

Однако этот фрагмент стихотворения уже не разделяется надвое так же, как первая и вторая строки: если в первой и второй строках сказано о двух разных существах изображаемого поэтом мира (о коте и о мальчике), то в третьей и четвертой строках говорится об одном и том же явлении — о буре; только в третьем стихе она обозначена именно словом *буря*, а в четвертом — его синонимом[4] *ветер*. Таким образом, третья и четвертая строки содержат смысловой (семантический) повтор. Цель этого повтора — выразительная: усилить представление о разгулявшейся стихии.

Синтаксически третья и четвертая строки похожи, но их похожесть — «обратная». Третья открывается обстоятельством места (выраженным существительным муж. рода ед. ч. в предложном падеже) «на дворе», за которым следуют сказуемое (выраженное глаголом в форме наст, времени ед. ч. 3-го лица) *играет* и подлежащее (выраженное существительным женского рода в именит, падеже). Четвертая же строка, наоборот, открывается подлежащим (выраженным существительным мужского рода в именительном падеже) *ветер*, за которым стоит сказуемое (выраженное глаголом в форме наст, времени ед. ч. 3-го лица) *свищет*, а закрывает строку тот же оборот «на дворе», которым начинался предыдущий стих. Посредством такого «обратного» построения двух соседних стихов, своеобразного их «завихрения», вероятно, передается кружение ветра-метели. Но одновременно зеркальная синтаксическая симметрия этих строк, может быть, ассоциируется с замкнутым пространством комнаты, границы которой не может нарушить разыгравшийся ветер.

Дом в стихотворении — это, почти несомненно, помещичья усадьба с окружающим ее двором[5]; менее вероятно, что это городская усадьба, окруженная забором с воротами. (Такая деталь, как ковер, исключает возможность понимания дома как крестьянской избы — в крестьянских домах ковров не было.)

Центральная часть стихотворения — приказание, обращенное к мальчику и, по-видимому, принадлежащее его матери или,

скорее, — если принять во внимание строгость и повелительность тона, — отцу[6]. Кто произносит эти слова, неизвестно: читатель слышит их, но «не видит» говорящего. Такой прием «умолчания», может быть, мотивирован дремотным восприятием мальчика и/или кота (ведь дальше говорится о его взгляде: «А кот глазами / Поводил»), Строфа состоит из четырех обращений-приказаний, три из которых выражены глаголами в повелительном наклонении. Эти категоричные обращения нарушают мирную дремоту в комнате.

Третья, последняя строфа соотнесена с первой по принципу неполной зеркальной симметрии: в первой строке говорится о вставшем с ковра мальчике и назван кот, но о его продолжающемся пении упоминается только в следующем стихе: вторжение повелительного голоса нарушило сонный покой в детской:

> Мальчик встал. А кот глазами
> Поводил и всё поет…

Нарушение блаженного покоя передается стихотворным переносом: «А кот глазами / Поводил и все поет». Границы синтаксической основы предложения (подлежащее + сказ.: *кот поет*) не совпадают с межстиховой паузой. Но вскоре прежнее состояние дремоты восстанавливается: по-прежнему «кот <…> поет», как и в первой строке произведения.

В третьей и четвертой строках описывается, как и в третьем и четвертом стихах первой главы, буря:

> В окна снег валит клоками,
> Буря свищет у ворот.

Однако и здесь нет тождества с описанием бури в первой строфе. С одной стороны, стихия, кажется, разыгралась еще сильнее: она уже пытается проникнуть внутрь дома, «атакует» его границу — окно: «В окна снег валит клоками». Только из этой, предпоследней, строки становится ясно, что непогода — зимняя. С другой стороны, теперь сказано, что «буря свищет» уже не «на дворе», а «у ворот», т. е. дальше от дома, за пределами двора. Уюту и покою дома ничто не угрожает. При этом синтаксис последних двух строк текста почти тождествен с синтаксисом последних строк первой строфы: обстоятельство места + подлежащее + сказуемое + обстоятельство образа действия (*клоками* — этого элемента в первой строфе не было) +

подлежащее + сказуемое + обстоятельство места.

У Фета «часты повторы целых стихов — обычно в конце строф, без изменений (как в стихотворении „Мы встретились вновь после долгой разлуки…“) или с вариациями (как в стихотворении „Фантазия“, где последняя строфа повторяет первую, или как в стихотворениях „Я тебе ничего не скажу…“, „Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне…“), где два начальных стиха в обратном порядке повторяются в двух конечных стихах. Нередки и более сложные повторы, как в стихотворении „Певице“, где последняя строфа объединяет (с вариациями) первые два стиха первой строфы с двумя последними стихами второй строфы» [Бухштаб 1959а, с. 49–50]. В стихотворении «Кот поет, глаза прищуря…» поэт тонко играет на повторах и на их неполном сходстве повторяющихся слов, выражений, строк.

В стихотворении дается изображение простой сценки, облеченное в форму фрагмента: сценка-миниатюра словно вырвана из повседневности, неизвестно ничего ни о времени, ни о месте этого эпизода, ни о мальчике, ни о взрослом[7].

Мир, воссозданный в стихотворении, — обыденный. Фет неоднократно, настойчиво утверждал, что источником поэтического произведения могут быть самые обыкновенные случайно увиденные вещи и явления: «К чему искать сюжеты для стихов, сюжеты эти на каждом шагу — брось на стул женское платье или погляди на двух ворон, которые уселись на заборе, вот тебе и сюжеты», — объяснял он еще в юности другу поэту Я. П. Полонскому (Я. П. Полонский, «Мои студенческие воспоминания» [Полонский 1986, т. 2, с. 444]; ср. толкование этого высказывания А. С. Кушнером: [Кушнер 2005, с. 12]).

А в статье «О стихотворениях Ф. Тютчева» (1859) он замечал в таком же роде: «…Самая высокая мысль о человеке, душе или природе, предлагаемая поэту как величайшая находка, может возбудить в нем только смех, тогда как подравшиеся воробьи могут внушить ему мастерское произведение» [Фет 1988, с. 284])[8].

Близкий знакомый Фета литератор Н. Н. Страхов отметил влияние на Фета творчества немецкого поэта Г. Гейне («А. А. Фет. Биографический очерк Н. Н. Страхова» [Страхов 2000, с. 417–418]).

В юношеском увлечении Г. Гейне признавался и сам поэт (см.: [Фет 1893, с. 193, 209]. Увлечение было очень сильным: «Никто <…> не овладевал мною так сильно, как Гейне своею манерой говорить не о влиянии одного предмета на другой, а только об этих предметах, вынуждая читателя самого чувствовать эти

соотношения в общей картине, например, плачущей дочери покойного лесничего и свернувшейся у ног ее собаки» [Фет 1893, с. 209] (подразумевается стихотворение Г. Гейне «Die Nacht ist feucht und sturmisch…» («Сырая ночь и буря…»)).

Фет воспринял гейневские принципы в изображении природы. «Описание природы, как бы откликающейся на настроение лирического героя, выбор отдельных впечатляющих деталей вместо связного описания, иногда некоторая неопределенность фабулы при такой рисовке настроения — вот чему учатся у Гейне поэты 40-х годов, прежде всего Фет» [Бухштаб 1959а, с. 33–34][9]. В этом отношении стихотворение «Кот поет, глаза прищуря…» до некоторой степени «гейневское».

Образная структура

Стихотворение построено на антитезе «внешний мир — дом». Холоду и свисту противопоставлено мерное, ровное мурлыканье («пение») кота, дисгармоничному движению — покой дремоты и сна. Кот как образ, воплощающий уют и покой, встречается также в стихотворении Фета «Не ворчи, мой кот-мурлыка…», написанном почти в одно время (1843) с «Кот поет, глаза прищуря…»:

Не ворчи, мой кот-мурлыка,
В неподвижном полусне:
Без тебя темно и дико
    В нашей стороне;

Без тебя всё та же печка,
Те же окна, как вчера,
Те же двери, та же свечка,
    И опять хандра.

Дом в поэзии Фета «окружает личность <…> он является у Фета средоточием пейзажа, центром того пространства, которое сродни лирическому субъекту» [Лотман 1973, с. 193].

Оттенки значения ‘тепло, уют’ присущи слову ковер. В стихотворении сосуществуют большой и неспокойный мир природы (или всего, что не есть дом) и теплый, родной для мальчика и кота мир детской. Но эти два мира не только противопоставлены. Для описания мира разгулявшейся стихии использован глагол *играет*, но с помощью родственного ему однокоренного слова *игрушки* характеризуется мир мальчика.

Мир этот отнюдь не столь безмятежен, как может показаться на первый взгляд[10].

По свидетельству Фета, А. А. Григорьев, восхищавшийся этим стихотворением, восклицал: «Боже мой, какой счастливец этот кот и какой несчастный мальчик!» [Фет 1893, с. 152–153]. Как понять это замечание проницательного литературного критика и внимательного читателя? Почему мальчик несчастлив? Очевидно, потому, что он несвободен в отличие от играющей стихии, которой никто не вправе приказать спрятать игрушки и, встав с ковра, идти в спальню. Несвободен он и в отличие от безмятежно и самозабвенно поющего кота. Игра стихии и пение кота свободны, игры и поступки мальчика подчинены воле взрослых.

Повторяющийся, устойчивый образ фетовской лирики — окно (см.: [Сухова 2000, с. 53]).

Н. П. Сухова, замечая, что в произведениях Фета «поэт стоит *перед окном в Мир*, который чаще всего дает о себе знать беспокойными, тревожными сигналами», приводит цитату из «Кот поет, глаза прищуря…» и еще ряд примеров: «И крупный дождь в стекло моих окон / Стучится глухо» («Хандра», 1840), «Вот утро севера — сонливое, скупое — / Лениво смотрится в окно волоковое (узкое, щелевидное окно крестьянского дома. — А.Р.)» («Вот утро севера — сонливое, скупое…», 1841), «Люблю я немятого луга / К окну подползающий пар» («Деревня», 1842), «Печальная береза / У моего окна» («Печальная береза…», 1841), «Те же окна, как вчера, / Те же двери, та же свечка, / И опять хандра…» («Не ворчи, мой кот-мурлыка…», 1843). По мнению исследовательницы, «окно, распахнутое в мир, отсекает своей четырехугольной рамкой часть бесконечности и таким образом делает ее конечной, подразумевая в то же время продолжение „конечного“ за пределами своей рамки. То есть „окно в мир“ — это прекрасный пример *стыка, борения* конечного с бесконечным» [Сухова 2000, с. 67–68].

Образ окна встречается и в других лирических произведениях Фета. Например, в стихотворении «Безмолвные поля оделись темнотою…» (1842) распахнутое окно символизирует открытость «я» миру природы, их отрадное слияние: «И снова тихо всё. Уж комары устали / Жужжа влетать ко мне в открытое окно: / Всё сном упоено…». А в стихотворении «Ласточки пропали…» (1854), где, как и в «Кот поет, глаза прищуря…», природа за окном — стихия хаоса, враждебная человеку:

С вечера всё спится,
На дворе темно.
Лист сухой валится,

Ночью ветер злится
Да стучит в окно.

Иная, гармоническая природа, но также стремящаяся проникнуть через окно в мир дома, представлена в стихотворении «Знакомке с юга» (1854):

И грезит пруд, и дремлет тополь сонный
<…>
И грудь дрожит от страсти неминучей,
И веткою всё просится пахучей
Акация в раскрытое окно!

Особенное значение образ окна приобретает в стихотворении «Не спрашивай, над чем задумываюсь я…» (1854), где в окно бьется не стихия, а живое существо — голубь, символизирующий мир и покой, но попавший в губительную бурю: «Так голубь, бурею застигнутый, в стекло, / Как очарованный, крылом лазурным бьется».

Но в отличие от остальных примеров в стихотворении «Кот поет, глаза прищуря…» мир за окном не увиден взором наблюдателя, бесспорно находящегося в доме. Мирная картина с поющим котом и дремлющим мальчиком может открываться как условному наблюдателю, находящемуся в комнате, так и взгляду, проникающему в комнату извне, через окно[11]. Точное указание «буря свищет у ворот» и умолчание о том, кто именно произносит повеление мальчику, позволяет предположить, что пространственная точка зрения скорее находится вне уютного дома, — условный наблюдатель слышит голос, но не может увидеть взрослого, прерывающего своим приказанием сладкую дремоту ребенка.

Метр и ритм

Стихотворение написано четырехстопным хореем с чередующимися женскими и мужскими окончаниями стихов — размером семантически нейтральным, за которым в русской литературе не были закреплены какие-то определенные темы и смыслы. Метрическая схема четырехстопного хорея: 10/10/10/10 (в четных строках стихотворения Фета последняя, четвертая, стопа усечена и имеет вид: /1). Цифрой «1» обозначены позиции (слоги) в стихе, на которые согласно метрической схеме должно падать ударение, а цифрой «0» — позиции, которые должны быть

безударными (в реальности в поэтических текстах обычны отступления от метрической схемы, обычно — пропуски ударений). Знак «/» отмечает границу между стопами.

В русской литературе XVIII века четырехстопным хореем писались иногда так называемые духовные оды (подражания библейской поэзии — псалмам, поэтические философские размышления), четырехстопный хорей преимущественно употреблялся в так называемой легкой поэзии (прежде всего в любовной лирике, создаваемой в подражание древнегреческому стихотворцу Анакреону, или Анакреонту), в песнях и романсах, связь этого размера с анакреонтическими мотивами веселья, упоения жизнью и любовью и с народной песней сохраняется и в первые три десятилетия XIX столетия, когда этот размер также используют в своих стихотворных сказках В. А. Жуковский, А. С. Пушкин и автор «Конька-горбунка» П. П. Ершов. Также этот размер был характерен для некоторых баллад (см. подробнее: [Гаспаров 1984, с. 54–55, 63–65, 113–115]).

Нейтральность размера, как и строгость композиционной структуры, призваны создать ощущение уравновешенности. Упорядоченная поэтическая форма словно противостоит одной из тем стихотворения — дисгармонии, разгулу стихии.

Вместе с тем для Фета, очевидно, была значима связь этого размера с некоторыми темами и жанрами. «Кот поет, глаза прищуря…» — своеобразная сценка с пунктирно намеченным сюжетом, а образ домовитого кота характерен для народной поэзии. Поэтому автор стихотворения мог учитывать соотнесенность четырехстопного хорея с литературными стихотворными сказками и с литературными песнями — подражаниями народной поэзии. Но несомненна сохраненная в фетовском произведении память о «Зимнем вечере» А. С. Пушкина, также написанном четырехстопным хореем с рифмовкой АБАБ и с таким же чередованием женских и мужских рифм: «Буря мглою небо кроет, / Вихри снежные крутя, / То, как зверь, она завоет, / То заплачет, как дитя» [Пушкин 1937–1959, т. 2, кн. 1, с. 439]. Однако явное тематическое сходство двух текстов (зимняя буря, вой или свист ветра) сочетается с разительным отличием: Фет заменяет печальный тон пушкинского стихотворения («горькая подруга бедной юности моей», «выпьем с горя»), в котором нет антитезы «вьюга на дворе — уют дома», настроением, исполненным покоя и безмятежной отрешенности.

В ритмическом отношении стихотворение Фета традиционно для образцов четырехстопного хорея: «II стопа чаще несет ударения, чем I-я, а I-я — чаше, чем III-я» [Гаспаров 1984, с. 76] (подробнее об этой тенденции см.: [Гаспаров 1984, с. 77, 134]).

Так и в стихотворении «Кот поет, глаза прищуря…» ударение на первой стопе пропущено в третьей, седьмой, восьмой строках, в то время как на второй стопе ударение сохранено во всех строках, а на третьей стопе оно пропущено во второй, четвертой, шестой и двенадцатой строках.

Звуковой строй [12]

В стихотворении используется повтор согласных звуков (аллитерация) в изобразительной функции:

Кот поет, глаза п***р***ищу***р***я,
Мальчик дремлет на ков***р***е,
На дво***р***е играет бу***р***я,
Вете***р*** ***с***вищет на дво***р***е.
«Полно тут тебе валять***с***я,[13]
Спрячь иг***р***ушки да в***с***тавай!
Подойди ко мне п***р***ощать***с***я,
Да и ***с***пать ***с***тупай».

Мальчик в***с***тал. А кот глазами
Поводил и в***с***ё поет;
В окна ***с***нег валит клоками,
Бу***р***я ***с***вищет у во***р***от.

Повтор звука *р*, очевидно, подражает и урчанию кота, и вою бури (р — так называемый опорный согласный в рифме *буря — прищуря*). Особенно показательно скопление примеров звука *р* в третьей строке, изображающей «игру» бури. Благодаря такому звуковому оформлению двух разных мотивов (разгула стихии и домашнего уюта, которое символизирует пение кота) в них обнаруживается нечто общее — голос природы, в одном случае разыгравшейся, в другом — «приручённой»), Мотив бури (свиста) также оформлен звуком с. Однако наибольшее скопление (Шесть случаев) примеров звука с и похожего на него ц, являющегося вариантом исконного (присутствующего морфологически — в постфиксе, частице — *ся*) с[14], содержится во второй строфе, передающей не игру стихии, а речь, обращенную к мальчику. Очевидно, это не случайно: повеление взрослого обнаруживает для ребенка что-то угрожающее, наподобие бури.

«Облаком волнистым…»

Облаком волнистым
Пыль встает вдали;
Конный или пеший —
Не видать в пыли!

Вижу: кто-то скачет
На лихом коне.
Друг мой, друг далекий,
Вспомни обо мне!

<1843>

Источники текста

Первая публикация — журнал «Москвитянин», 1842, № 12, с. 285, под заглавием «Даль» и со словом *прах* (вместо позднейшего *пыль*) во второй строке В сборник «Стихотворения А. Фета» (М., 1850) вошло в этой же редакции (см.: [Фет 2002, т. 1, с. 167]); В сборник «Стихотворения А. А. Фета» (СПб., 1856) вошло в новой редакции (без заглавия «Даль» и с заменой слова «прах» словом «пыль» (см.: [Фет 2002, т. 1, с. 209]). В этой же редакции вошло в сборник «Стихотворения А. А. Фета. 2 части» (М., 1863. Ч. 1) (см.: [Фет 2002, т. 1, с. 286]).

Замена слова *прах* словом *пыль* при подготовке текста сборника 1856 г. была произведена И. С. Тургеневым — редактором этого издания. Об этом свидетельствует его правка в тексте так называемого Остроуховского экземпляра — экземпляра сборника 1850 г., хранившегося в его библиотеке Фета, после смерти поэта перешедшего к родственнику его жены Марии Петровны (урожденной Боткиной) художнику И. С. Остроухову, а затем оказавшегося в архиве Государственной Третьяковской галереи; исправления Тургенева и самого Фета, сделанные в этой книге, были частично учтены в сборнике 1856 г. (см.: [Бухштаб 1959б, с. 709–710, 760]; об И. С. Тургеневе — редакторе стихотворений Фета см. также: [Генералова, Кошелев, Петрова 2002, с. 455–456][15]; [Ранчин 2009]).

Место в структуре прижизненных сборников

При издании в сборнике 1850 г. стихотворение было помещено в состав раздела «Разные стихотворения». В составе этого же раздела стихотворение опубликовано в сборниках 1856 и 1863 гг. В плане неосуществленного нового издания, составленном Фетом в 1892 г., «Облаком волнистым…» также включено в раздел «Разные стихотворения» (см. состав раздела в изд.: [Фет 1959, с. 248–331]).

Композиция стихотворения

Стихотворение «Облаком волнистым…» состоит из двух частей, на первый взгляд соответствующих элементам строфической структуры — двум строфам — четверостишиям с перекрестной рифмовкой четных строк и с не рифмующимися нечетными строками 0Б0Б: *волнистым — вдали — пеший — в пыли*.

В первом четверостишии представлена картина расстилающегося перед взглядом наблюдателя пространства, — по-видимому, степи с лежащей на ней дорогой. Взгляд застит пыль[16], сравниваемая с облаком посредством конструкции «сущ. + прилагательное-эпитет в творительном падеже». Две первые строки содержат зрительный, визуальный образ пылевого облака. Третья и четвертая строки, напротив, говорят о том, чего не видит взгляд, направленный в пространство: «Конный или пеший — / Не видать в пыли!».

Во второй строфе взгляд наблюдателя приближается к неведомому путнику (точнее, этот путешественник приближается к лирическому «я»), и оказывается возможным различить, что это конный: «Вижу: кто-то скачет / На лихом коне». Однако это приближение еще не дает возможности узнавания («кто-то скачет»).

В последних двух строках второй строфы совершается неожиданный смысловой поворот: внезапно, в форме взволнованного восклицания, прорываются чувства любви или дружеской привязанности и одиночества: «Друг мой, друг далекий, / Вспомни обо мне!».

Это обращение отлично от первых шести описательных строк, и потому двухчастная композиция стихотворения, скорее, не 4 + 4 стиха (как в строфическом делении), а 6 + 2 (ср.: [Гаспаров 1999, с. 55]).

Неожиданный, резкий смысловой (семантический) поворот характерен и для многих других стихотворений Фета. Так, в концовке «Ах, как пахнуло весной!.. / Это наверное ты!» («Жду я, тревогой объят…», 1886) ожидание появления возлюбленной

разрешается смелой метафорой прихода и дуновения весны; завершающие строки «Звезда покатилась на запад… / Прости, золотая, прости!» («Я жду… Соловьиное эхо…», 1842) резко диссонируют с традиционным, привычным для поэзии фетовской эпохи, обычным разрешением — «приходом или неприходом любимой <…> Создавалось резкое впечатление фрагментарности, нарочитой оборванности» [Бухштаб 1959а, с. 34]; в концовке стихотворения «Когда читала ты мучительные строки…» (1887) великолепный предметный, зримый образ прозрачной степной зари внезапно превращается в трагическую метафору душевной смерти «я»: «Ужель ничто тебе в то время не шепнуло: / Там человек сгорел!»[17].

Фет считал эту особенность отличительным признаком художественно совершенного стихотворения, о чем заявил в письме от 27 декабря 1886 г. поэту — великому князю Константину Константиновичу, подписывавшему свои произведения литерами «К. Р.»: «вся <…> сила должна сосредоточиваться в последнем куплете, чтобы чувствовалось, что далее нельзя присовокупить ни звука» [Фет и К. Р. 1999, с. 246].

Слово *друг* во второй строфе стихотворения «Облаком волнистым…» может быть понято и как мысленное обращение мужчины к мужчине, и как обращение женщины к далекому возлюбленному. Впрочем, в русской любовной лирике слово *друг* традиционно употреблялось по отношению не только к мужчине, но и к любимой женщине, поэтому и у Фета это может быть и обращением к возлюбленной[18]. Если местоимением «я» («обо мне») обозначена влюбленная женщина, то в таком случае стихотворение — пример так называемой ролевой лирики, в которой поэтическое «я» принципиально отлично от автора текста.

Последние два стиха заставляют по-новому воспринять весь текст стихотворения: оказывается, это изначально не простое созерцание равнинного пейзажа и дороги лирическим «я», а взгляд, ищущий в степном пространстве далекого друга или возлюбленного. Очевидно, что неопределенное местоимение «кто-то» в таком случае свидетельствует, может быть, не о том, что лицо конника невозможно различить, а, наоборот, — что это не он, единственно желанный и дорогой.

Становится понятным и восклицательный знак в конце последней строки первого четверостишия, соотнесенный с восклицательным знаком, заключающим последний стих второй строфы: этот пунктуационный знак передает напряженное взволнованное ожидание «я», которое вскоре оказывается обманутым.

Образная структура

Пространство равнины в стихотворении распахнуто вдаль, словно бы безгранично, а неназванная земля, с которой «встает» облако пыли, наделенное чертами и воздушного облака, и морской стихии («волнистое»), благодаря этому образу вдалеке сливается с небом и наделяется оттенками значения, присущими водной глади.

Взаимоподобие (а иногда и взаимоотражение) неба и земли — повторяющийся, устойчивый мотив поэзии Фета, например в стихотворениях «Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне…» (1863) и «Забудь меня, безумец исступленный…» (1855) говорится о младенце, спутавшем лунное отражение в воде с самим светилом. Двойным пейзажем (лес и его отражение во втором «небе» — зеркале озера) открывается стихотворение «Над озером лебедь в тростник протянул…» (1854)[19].

Но ближе всего к стихотворению «Облаком волнистым…» написанное почти в одно время с ним «Чудная картина…» (1842). В этом лирическом произведении признаки белизны и свечения-блеска приданы и лунному ночному небу, и снежной ночной равнине: «Белая равнина, / Полная луна, // Свет небес высоких, / И блестящий снег, / И саней далеких / Одинокий бег». Разомкнутости пространства по вертикали (высокие небеса) соответствует распахнутое вдаль по горизонтали пространство равнины (сани «далекие» — видны где-то далеко-далеко).

По замечанию американского исследователя Р. Густафсона, «это стихотворение — эскиз, белое по белому» [Gustafson 1966, p. 123] (ср. о композиции пространства в «Чудная картина…»: [Гаспаров 1995, с. 139]).

Однако сходство стихотворений «Облаком волнистым…» и «Чудная картина…» сочетается с кардинальным различием: стихотворение «Чудная картина…» проникнуто любованием родным равнинным простором и холодное одиночество снежной глади преодолено движением, бегом саней (см. об этом подробнее: [Гаспаров 1995, с. 139]), в то время как в стихотворении «Облаком волнистым…» одиночество лирического «я» неизбывно, а движение путника-чужака в широком поле является лишь еще одним свидетельством невозможности желанной встречи.

Н. П. Сухова усматривает в стихотворении Фета соединение пространственного и временного начал, будто бы обозначенное первоначальным заглавием «Даль» (см.: [Сухова 2000, с. 64]). С такой трактовкой согласиться трудно. Слово *даль* имеет только пространственное значение, употребление его по отношению к

временны**ы**м явлениям («даль веков», однокоренное прилагательное «далекое» — «далекое прошлое») — это не более чем метафора. Предложение И. С. Тургенева — редактора — убрать название «Даль» и согласие на это Фета вызваны, очевидно, стремлением убрать навязываемые таким заглавием пространственные «рамки», ограничивающие смысл текста.

Фет позднее отзывался о редактуре его произведений И. С. Тургеневым и его приятелями очень неблагожелательно: «Там, где я несогласен был с желаемыми исправлениями, я ревностно отстаивал свой текст, но по пословице: „один в поле не воин“ — вынужден был соглашаться с большинством, и издание из-под редакции Тургенева вышло настолько же очищенным, насколько и изувеченным» [Фет 1890, ч. 1, с. 104–105]. Однако показательно, что он не устранил эти исправления при переиздании своих стихотворений в 1863 г. (ср.: [Бухштаб 1959б, с. 712]). Сам автор в предисловии к изданию 1863 г. писал: «Не могу <…> не заявить искренней признательности тем друзьям поэтам, эстетическому вкусу которых я вверил вполне издание 1856 года» [Фет 2002, т. 1, с. 238]. Э. Кленин предположила, что согласие Фета принять тургеневскую правку объясняется, хотя бы отчасти, тем, что поэт признал слабость первоначальных вариантов (см.: [Кленин 1997, с. 50]).

Отрицательная оценка роли И. С. Тургенева (в реальности он, по-видимому, был единственным редактором сборника 1856 г.; см.: [Генералова, Кошелев, Петрова 2002, с. 456]) в подготовке издания 1856 г. могла объясняться (но только отчасти) идеологическими расхождениями между ним («либералом-западником») и Фетом («консерватором-прагматиком») и осложнениями в личных отношениях[20].

Лирическое «я» в стихотворении «Облаком волнистым…», как и в лирике Фета в целом, не определено личностно, биографически, психологически — даже если им обозначен мужчина, а не женщина, это не лирический герой в собственном смысле слова. Как заметила Л. Я. Гинзбург, «поэзию Фета <…> отличает чрезвычайное единство лирической тональности <…>. И все же для понимания лирического субъекта поэзии Фета термин лирический герой является просто лишним; он ничего не прибавляет и не объясняет. И это потому, что в поэзии Фета личность существует как призма авторского сознания, в которой преломляются темы любви, природы, но не существует в качестве самостоятельной темы» [Гинзбург 1974, с. 159].

Эта же мысль развернута другим исследователем русской поэзии — Б. О. Корманом: «Фет постоянно говорит в лирике о

своем отношении к миру, о своей любви, о *своих* страданиях, о *своем* восприятии природы; он широко пользуется личным местоимением первого лица единственного числа: с „я“ начинается свыше сорока его стихотворений. Однако это „я“ отнюдь не лирический герой Фета: у него нет ни внешней, биографической, ни внутренней определенности, позволяющей говорить о нем как об известной личности. Лирическое „я“ поэта — это взгляд на мир, по существу отвлеченный от конкретной личности. Поэтому, воспринимая поэзию Фета, мы обращаем внимание не на человека, в ней изображенного, а на особый поэтический мир» [Корман 1972, с. 62].

Размер: семантический ореол

«Каждый размер многозначен, но область его значений всегда ограничена и не совпадает с областью, принадлежащей другому размеру» [Томашевский 1959, с. 39].

Стихотворение написано трехстопным хореем с чередующимися женскими и мужскими окончаниями стихов. Метрическая схема трехстопного хорея: 10/10/10 (в четных строках стихотворения Фета последняя, четвертая, стопа усечена и имеет вид: /1). Цифрой «1» обозначены позиции (слоги) в стихе, на которые, согласно метрической схеме, должно падать ударение, а цифрой «0» — позиции, которые должны быть безударными (в реальности в поэтических текстах часто встречаются отступления от метрической схемы, обычно — пропуски ударений). Знак «/» отмечает границу между стопами.

В русской литературе XVIII века этим размером написаны отдельные стихотворения В. К. Тредиаковского, Г. Р. Державина и некоторых других поэтов. В первые десятилетия XIX века к этому размеру обращались А. С. Пушкин, А. И. Дельвиг, Ф. Н. Глинка, князь П. А. Вяземский. «<…> Уже на этой ступени накапливаются такие мотивы, как и „отдохни“, и „путь“, и „смерть“, и „вечер“, и „родина“, и „детство“» [Гаспаров 1999, с. 52]. Но устойчивый семантический (смысловой) ореол этот размер приобретает благодаря М. Ю. Лермонтову — автору стихотворения «Из Гете» («Горные вершины / Спят во тьме ночной, / Тихие долины / Полны свежей мглой; // Не пылит дорога, / Не дрожат листы… / Подожди немного, / Отдохнешь и ты» [Лермонтов 1989, т. 2, с. 54]). За поэтическим текстом, написанным трехстопным хореем с чередующимися женскими и мужскими окончаниями стихов и состоящим из восьми строк с композицией 6 + 2, закрепляются такие мотивы, как «природа, путь и отдых, почти однозначно воспринимаемый как аллегория

смерти» [Гаспаров 1999, с. 53]. Фет, обращаясь к размеру «Горных вершин…», акцентирует одну из лермонтовских тем — тему природы: «Фет прямо ориентируется на Лермонтова — это видно из того, что оба первых его стихотворения нашим размером — восьмистишия, одно с композицией 2+6, другое — 6+2. В первом (1842) лермонтовский южный пейзаж замещается северным, снежным, а путь — санным:

Чудная картина,
Как ты мне родна:
Белая равнина,
Полная луна,

Свет небес высоких
И блестящий снег,
И саней далеких
Одинокий бег.

Во втором (1843) лермонтовская тема отдыха-смерти смягчается в тему любви-разлуки: „Облаком волнистым Пыль встает вдали… Друг мой, друг далекий, Вспомни обо мне“» [Гаспаров 1999, с. 55].

Фет не столько следует за Лермонтовым, сколько отталкивается от него. Волнистое облако пыли из фетовского стихотворения явно контрастирует с дорогой, которая «не пылит», а быстрое движение всадника «на лихом коне» противопоставлено «бездвижному» покою и сну горных вершин, так же, как время суток — день — сменяет лермонтовскую ночную мглу. Кроме того, в отличие от М. Ю. Лермонтова Фет в стихотворении «Облаком волнистым…», более печальном и эмоционально напряженном, чем «Чудная картина…», отказывается от рифмовки нечетных строк, что придает форме произведения некоторую дисгармоничность, соответствующую его смыслу.

«Фетовское „Облаком волнистым…“ нашло себе продолжателей: тема разлуки разрабатывается и позднейшими поэтами. Суриков кончает свое стихотворение: „…Пожалей о друге В дальней стороне И в тиши вечерней *Вспомни обо мне*!“ — а у Трефолева невеста тоскует о женихе-ссыльном: „В этот день ненастный В дальней стороне Друг мой, друг несчастный, *Вспомни обо мне!*“» [Гаспаров 1999, с. 56]. Парадокс: «в целом пейзажный 3-ст<опный> хорей занимал в фетовском творчестве очень скромное место, но в сознании читателей он связался с ним очень прочно» [Гаспаров 1999, с. 58].

Звуковой строй

В стихотворении выделяются два звуковых ряда. Первый — аллитерация на л, оформляющая мотив дали (звук л содержится в словах *даль* и *пыль*, и он является опорным согласным в рифме дал***и*** — пыл***и***): «Обл***а***ком во***л***нистым / Пы***л***ь встает вда***л***и <…> Не видать в пы***л***и! <…> На ***л***ихом коне. / Друг мой, друг да***л***екий». Второй ряд — аллитерация на «д», оформляющая мотив привязанности к «другу» и разлуки: «***Д***руг мой, ***д***руг ***д***алекий». Оба ряда — ассоциирующийся с разлукой и ассоциирующийся с близостью — «дружбой» — пересекаются в словах *даль* и *далекий*.

Предложенное И. С. Тургеневым исправление *пыль* вместо **прах** оказалось очень удачным, так как, во-первых, усиливало драматическое звучание мотива неразличимости «конного или пешего», во-вторых, устраняло лексему *прах* — в значении ‘пыль’ это отчетливый архаизм, не очень уместный в этом стихотворении элемент высокого слога, к тому же обремененный ненужными ассоциациями со смертью (‘могильный прах’). Но главное, повтор «пыль — в пыли» создавал непрерывный звукоряд — аллитерацию на л[21].

Стихотворение «Облаком волнистым…» словно иллюстрирует замечание Н. Н. Страхова: «<…> Он не выбирает предметов, а ловит каждый, часто самый простой случай жизни; он не составляет сложных картин и не развертывает целого ряда мыслей, а останавливается на одной фигуре, на одном повороте чувства. <…>…Мы <…> будем изумлены шириною его захвата, разнообразия и множеством его тем. Как чародей, который до чего ни коснется, все обращает в золото, так и наш поэт преобразует в чистейшую поэзию всевозможные черты нашей жизни» (Заметки о Фете Н. Н. Страхова. II. Юбилей поэзии Фета; [Страхов 2000, с. 425]).

Замечательный филолог А. А. Потебня указывал на стихотворение «Облаком волнистым…» как на пример, демонстрирующий исключительную роль художественной формы в литературе при создании эстетического эффекта, при превращении «факта жизни» в «факт искусства»: «Только форма настраивает нас так, что мы видим здесь не изображение единичного случая, совершенно незначительного по своей обычности, а знак или символ неопределимого ряда подобных положений и связанных с ним чувств. Чтобы убедиться в этом, достаточно разрушить форму. С каким изумлением и сомнением в здравомыслии автора и редактора встретили бы мы на особой странице журнала следующее: „Вот кто-то пылит по дороге, и не

разберешь, едет ли кто или идет. А теперь видно… Хорошо бы, если бы заехал такой-то“» [Потебня 1905, с. 652] [22].

«Шепот, робкое дыханье…»

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья,

Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица,

В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,
И заря, заря!..[23]

<1850>

Источники текста

Первая публикация — журнал «Моквитянин», 1850, № 2, с. 186. В этой ранней редакции первая строка имела такой вид:

Шепот сердца, уст дыханье,

а восьмая и девятая строки читались:

Бледный блеск и пурпур розы,
Речь — не говоря.

Стихотворение в новой редакции включено в состав прижизненных сборников поэзии Фета: Стихотворения А. А. Фета. СПб., 1856; Стихотворения А. А. Фета. 2 части. М., 1863. Ч. 1. Автограф поздней редакции с разночтением в пятой строке «Мрак ночной» вместо «Свет ночной» и датой «1889 года 23 января» в альбоме О. П. Козловой (ИРЛИ). См.: [Генералова, Кошелев, Петрова 2002, с. 457].

Сопоставление текстов двух редакций

И. С. Тургенев, редактировавший сборник Фета 1856 г., ставил себе в заслугу редактирование стихотворений, о чем прямо заявил в предисловии: «Собрание стихотворений, предлагаемое читателю, составилось вследствие строгого выбора между произведениями, уже изданными автором. Многие из них подверглись поправкам и сокращениям; некоторые, новые, прибавлены. Автор надеется, что в теперешнем своем виде они более прежнего достойны благосклонного внимания публики и беспристрастной критической оценки» [Фет 2002, т. 1, с. 184].

Правка фетовских стихотворений, осуществленная по настоянию И. С. Тургенева и по его непосредственным указаниям, обычно оценивается исследователями как неосновательная — рационалистическая, игнорирующая своеобразие фетовской поэтики[24]. По замечанию В. М. Жирмунского, «принцип тургеневских исправлений ясен из сохранившегося экземпляра издания 1850 года, на котором имеются пометки Тургенева (экземпляр, по которому Фет исправлял их). Эти заметки Тургенева на полях в большинстве случаев гласят: „непонятно“, „неясно“ и т. п. Тургенев требовал от Фета логической ясности, рациональности, грамматической точности и правильности <…>» [Жирмунский 1996, с. 52]. Э. Кленин отмечает, что И. С. Тургеневу «нравились у Фета картины внешнего, объективного мира, и его раздражало у Фета изображение душевных состояний, зыбких и мимолетных, — то, что потом стало считаться главным вкладом Фета в русскую поэзию» [Кленин 1997, с. 44].

В случае со стихотворением «Шепот, робкое дыханье…» это, безусловно, не так: исправления обогатили и, если угодно, «улучшили» текст. В отличие от первоначального метафорического выражения *шепот сердца*, открывавшего стихотворение, предметное слово шепот в новой редакции сразу вводило звуковой ряд *шепот — дыханье — трели соловья*, который затем сменялся цветовым и световым (*лунный свет — тени — рассвет*), и наконец, звуковой и цвето- и световой ряды сливались воедино в последней строфе: «лобзания» — поцелуи, которые можно увидеть, но возможно и услышать их звук; «слезы», которые можно увидеть, но, может быть, и услышать звуки радостного плача; завершается стихотворение вскриком-восклицанием, указывающим на свет и цвет: «И заря, заря!..».

Словосочетание *уст дыханье* ранней редакции стилистически неудачно, так как представляет собой пример ненужного повтора одного и того же значения в обоих словах: и так понятно, что

дыханье исходит из уст (изо рта). Кроме того, уточнение *уст* лишало слово *дыханье* метафорических оттенков значения («робкое дыханье» принадлежит влюбленной девушке, но ассоциируется и с тихой ночной жизнью, «дыханьем» природы вокруг). Эпитет *робкое*, найденный во второй редакции, придает особенную выразительность образу влюбленной и ее душевному состоянию, исполненному и стыдливости, и радостного ожидания, и страха[25].

Стих «Бледный блеск и пурпур розы» ранней редакции «проигрывает» более позднему варианту «В дымных тучках пурпур розы»: в первоначальном варианте происходит манерное нагнетание цветовых образов: за одним (указывающим на лунный свет) следует сразу другой — метафора (обозначающая рассветную зарю). Луна и рассвет в этой строке даны вместе, объединены во времени, из-за чего изображение ночного свидания лишено той динамичности, которая есть в редакции 1856 г. (переход от ночи к утру). Уточнение «в дымных тучках» («В дымных тучках пурпур розы»), появившееся в редакции 1856 г., придает картине пробивающейся зари более отчетливую изобразительность[26]. Строка «Речь — не говоря», выражающая излюбленный фетовский мотив безмолвной речи и невозможности запечатлеть тонкие и глубокие чувства в словах, повторяет смысл, уже выраженный в первой строке («шепот сердца») и нарушает динамику картины свидания[27].

Что касается варианта рукописной редакции «мрак ночной» вместо «свет ночной» обеих печатных редакций, то в нем нет замечательного оксюморона: «мрак ночной» — банальность, обыкновенное словосочетание; «свет ночной» — словосочетание, элементы которого наделены противоположными смыслами. Так как «свет ночной» — это лунный свет, понятно, почему оказываются видны и «тени, тени без конца»; в мраке же теней быть не может.

Место в структуре прижизненных сборников

При издании в сборнике 1856 г. стихотворение было помещено в состав цикла «Вечера и ночи», в составе этого же цикла опубликовано в сборнике 1863 г. (см.: [Фет 2002, т. 1, с. 198, 265]; состав цикла в обоих изданиях: [Фет 2002, т. 1, с. 196–199, 263–266]). В плане издания 1892 г. стихотворение было помещено Фетом в состав цикла «Вечера и ночи». Благодаря этому стихотворение вступает в поэтический диалог с другими текстами цикла — как пейзажными и пейзажно-философскими, так и любовными. Оно занимает примерно срединное положение

(шестнадцатое из двадцати пяти стихотворений цикла) и объединяет две основные темы «Вечеров и ночей» — любовь и природу (см.: [Фет 1959, с. 203–216]).

Возможная автобиографическая основа

По мнению Д. Д. Благого, в стихотворении отражена любовь поэта и Марии Лазич [Благой 1979, с. 506]. Фет познакомился с ней во время своей службы в кирасирском армейском полку, расквартированном в Херсонской губернии. Мария Козьминична Лазич, дочь отставного генерала и небогатого помещика, «была серьезная, сдержанная, прекрасно образованная девушка, отличная музыкантша, ценительница поэзии. Она увлекалась стихами Фета и безоглядно влюбилась в их автора. Любовь встретила взаимность, но не принесла счастья» [Бухштаб 1974, с. 28].

Фет признавался своему другу И. П. Борисову: «Я <…> встретил существо, которое люблю — и, что еще, глубоко уважаю. <…> Но у ней нет ничего и у меня ничего — вот тема, которую я развиваю и вследствие которой я ни с места <…>» (письмо от 9 марта 1849 г.; цит. по кн.: [Бухштаб 1974, с. 28]; ср. письмо от 18 мая того же года [Фет 1982, т. 2, с. 195–196]).

1 июля 1850 г. Фет сообщал И.П Борисову: «Я не женюсь на Лазич, и она это знает, а между тем умоляет не прерывать наших отношений <…>…Этот несчастный гордиев узел любви или как хочешь назови, который чем более распутываю, все туже затягиваю, а разрубить мечом не имею духу и сил» [Письма Фета Борисову 1922, с. 220].

Через несколько месяцев, по-видимому, в конце сентября — начале октября 1850 г., Фет извещает друга о близящемся расставании с Марией Лазич: «Давно подозревал я в себе равнодушие, а недавно чуть ли не убедился, что я более чем равнодушен. <…> Расчету нет, любви нет, и благородства делать несчастье того и другой я особенного не вижу» (цит. по кн.: [Бухштаб 1974, с. 29]). Возможно, это признание было попыткой оправдания задуманного расставания и самооправдания также.

Вскоре после расставания с поэтом Мария Лазич умерла от ожогов: от неосторожно брошенной спички на ней загорелось платье. Смерть была мучительной. Она прожила четверо суток, спрашивая, можно ли на кресте страдать больше[28]. Осталось неизвестным, была ли это страшная случайность или скрытое самоубийство.

Чувство вины перед тенью Марии Лазич угнетало Фета всю

позднейшую жизнь, и оно отражено в стихах. Какие из любовных стихотворений навеяны отношениями с ней, какие являются воспоминаниями о ней, остается предметом исследовательских споров[29]. Фет старательно изгонял из своих стихотворений явные, прозрачные автобиографические свидетельства. «Конкретные биографические и психологические детали, попадая в художественный мир, подчиняются его логике, приобретая динамически-вневременной характер» [Сухих 2001, с. 55].

Композиция. Мотивная структура

Блестящий анализ построения стихотворения принадлежит М. Л. Гаспарову. Поэтому приведу из него пространные цитаты.

Композиция пространства, движение точки зрения в пространстве, смена планов подчинены художественной логике «расширений и сужений нашего поля зрения»: «Первая строфа — перед нами расширение: сперва „шопот“ и „дыханье“, то есть что-то слышимое и видимое совсем рядом; потом — „соловей“ и „ручей“, то есть что-то слышимое и видимое с некоторого отдаления. Иными словами, сперва в нашем поле зрения (точнее, в поле слуха) только герои, затем — ближнее их окружение. Вторая строфа — перед нами сужение: сперва „свет“, „тени“, „тени без конца“, то есть что-то внешнее, световая атмосфера ночи; потом — „милое лицо“, на котором отражается эта смена света и теней, то есть взгляд переводится с дальнего на ближнее. Иными словами, сперва перед нами окружение, затем — только героиня. И наконец, третья строфа — перед нами сперва сужение, потом расширение: „в дымных тучках пурпур розы“ — это, по-видимому, рассветающее небо, „отблеск янтаря“ — отражение его в ручье (?)[30], в поле зрения широкий мир (даже более широкий, чем тот, который охватывался „соловьем“ и „ручьем“); „и лобзания, и слезы“ — в поле зрения опять только герои; „и заря, заря!“ — опять широкий мир, на этот раз — самый широкий, охватывающий разом и зарю в небе, и зарю в ручье[31] (и зарю в душе? <…>)» [Гаспаров 1995, с. 145].

Другой композиционный принцип — «смена чувственного заполнения этого расширяющегося и сужающегося поля зрения. Мы увидим, что здесь последовательность гораздо более прямая: от звука — к свету и затем — к цвету. Первая строфа: в начале перед нами звук (сперва членораздельный „шопот“, потом нечленораздельно-зыбкое „дыханье“), в конце — свет (сперва отчетливое „серебро“, потом неотчетливо-зыбкое „колыханье“). Вторая строфа: в начале перед нами „свет“ и „тени“, в конце — „измененья“ (оба конца строф подчеркивают движение, зыбкость).

Третья строфа: „дымные тучки“, „пурпур розы“, „отблеск янтаря“ — от дымчатого цвета к розовому и затем к янтарному, цвет становится все ярче, все насыщенней, все менее зыбок: мотива колебания, переменчивости здесь нет, наоборот, повторение слова „заря“ подчеркивает, пожалуй, твердость и уверенность. Так в ритмически расширяющихся и сужающихся границах стихотворного пространства сменяют друг друга все более ощутимые — неуверенный звук, неуверенный свет и уверенный цвет» [Гаспаров 1995, с. 145–146].

Третий принцип — движение чувства, смена «эмоционального насыщения» этого пространства: «<…> Здесь последовательность еще более прямая: от эмоции наблюдаемой — к эмоции, пассивно переживаемой, — и к эмоции, активно проявляемой. В первой строфе дыханье — „робкое“: это эмоция, но эмоция героини, герой ее отмечает, но не переживает сам. Во второй строфе лицо — „милое“, а изменения его — „волшебные“: это собственная эмоция героя, являющаяся при взгляде на героиню. В третьей строфе „лобзания и слезы“ — это уже не взгляд, а действие, и в действии этом чувства любовников, до сих пор представленные лишь порознь, сливаются. (В ранней редакции первая строка читалась „Шопот сердца, уст дыханье…“ — очевидно, „шопот сердца“ могло быть сказано скорее о себе, чем о подруге, так что там еще отчетливее первая строфа говорила о герое, вторая — о героине, а третья — о них вместе.) От слышимого и зримого к действенному, от прилагательных к существительным — так выражается в стихотворении нарастающая полнота страсти. <…>

Здесь <…> эти две линии („что мы видим?“ и „что мы чувствуем?“) переплетаются, чередуются. Первая строфа кончается образом зримого мира („серебро ручья“), вторая строфа — образом эмоционального мира („милое лицо“), третья строфа — неожиданным и ярким синтезом: слова „заря, заря!“ в их концовочной позиции осмысляются одновременно и в прямом значении („заря утра!“), и в метафорическом („заря любви!“). Вот это чередование двух образных рядов и находит себе соответствие в ритме расширений и сужений лирического пространства» [Гаспаров 1995, с. 146].

Вывод исследователя: «Итак, основная композиционная схема нашего стихотворения — 1-1-2: первые две строфы — движение, третья — противодвижение» [Гаспаров 1995, с. 146].

Несколько иначе описывает композицию и мотивную структуру фетовского текста А. Б. Муратов: в стихотворении тематическое кольцо «природа», образуемое строками 2–6, обрамлено внешним тематическим кольцом «любовь», которое

составляют строки 1 и 7–8; концовка же — «апофеоз любви, прекрасной как рождающийся день» [Муратов 1985, с. 166].

По мнению О. Н. Гринбаума, первые две строчки содержат смысл ‘звук’, следующие четыре — ‘цвет’, строчки 7–8 — ‘состояние’; впрочем, сразу же делается оговорка: «И лобзания, и слезы» — обозначают и ‘состояние’, и ‘звук’ [Гринбаум 2001].

Л. М. Лотман отметила, что кинетичность, движение изображаемых объектов для Фета важнее их зрительной ощутимости, пластичности [Лотман 1982, с. 434]. Стихотворение «Шепот, робкое дыханье…» — один из наиболее выразительных примеров, подтверждающих это наблюдение. Слуховое восприятие мира (акустический код: «шепот», чуть слышное «дыханье», «трели соловья») сменяется зрительным, визуальным («серебро <…> сонного ручья», «свет ночной, ночные тени», «ряд волшебных изменений милого лица», «пурпур розы», «отблеск янтаря», «и заря, заря»)[32]. Смысл ‘состояние’ появляется не в седьмой и восьмой строках, а с самого начала: эпитет «робкое» указывает на волнение героини, метафорический эпитет «сонный», отнесенный к ручью, говорит о «дремоте» природы, противопоставленной в этом отношении (и только единожды!) влюбленным. «Изменения» «милого лица» могут быть поняты и как следствие игры лунного света и ночных теней, и как выражение душевных движений: смыслы ‘зримое’ и ‘душевное состояние’ неразрывно слиты[33].

Движение времени в стихотворении — от ночи к утру, обозначенному зарей (план природный), и соответственно от объяснения («шепота») к поцелуям («лобзаниям»). Нарастанию цвета и света (лунный свет — пробивающееся сквозь «дымные тучки» солнце — заря) соответствует нарастание любовной эмоции. Два плана неразрывно переплетены[34].

По словам И. Н. Сухих, «на самом деле эти двенадцать стихов без единого глагола внутренне упорядочены и полны движения. В стихотворении две повествовательные перспективы, два сюжета: природный и человеческий. Каждая строфа при этом строится на смене кадров в обоих сюжетах: сначала вечер, пенье соловья, потом — ночь, потом — рассвет, утренняя заря; сначала шепот, потом — ночные разговоры, наконец — утреннее расставание и прощальные поцелуи. Не о статичности, а о стремительном, калейдоскопическом движении времени и развитии чувства можно говорить в данном случае» [Сухих, 2001, с. 49][35].

Но движение это едва ли стремительное: и эпитет «сонный» (о ручье), и именование ночных теней «бесконечными» подчеркивают скорее неторопливость движения (в том числе и движения времени). Спорна и трактовка «лобзаний» как

«прощальных». Поцелуи влюбленных, даже если и могут быть поняты как «прощальные» фактически (перед расставанием), знаменуют всплеск, взрыв чувства: это кульминация, а не развязка.

Образная структура

Для Фета непосредственное воссоздание жизни в поэзии было безусловно выше и ценнее «идейного» искусства. Он доказывал поэту Я. П. Полонскому: «Философия целый век бьется, напрасно отыскивая смысл жизни, но его — тю-тю; а поэзия есть воспроизведение жизни, потому художественное произведение, в котором есть смысл, для меня не существует» (письмо от 23 января 1888 года [Фет 1988, с. 352])[36].

Близкий знакомый Фета литературный критик Н. Н. Страхов так определял дар поэта: «Он певец и выразитель отдельно взятых настроений души или даже минутных, быстро проходящих впечатлений. Он не излагает нам какого-нибудь чувства в его различных фазисах, не изображает какой-нибудь страсти с ее определившимися формами в полноте ее развития; он улавливает только один момент чувства или страсти, он весь в настоящем <…>» (Заметки о Фете Н. Н. Страхова. II. Юбилей поэзии Фета; [Страхов 2000, с. 424]). Сказанное Н. Н. Страховым в полной мере относится к стихотворению «Шепот, робкое дыханье…».

Не описание ночного свидания, а отдельные штрихи, детали, не высказывание чувства, а намеки на него — такова поэтическая установка Фета. Художественный мир «Шепота, робкого дыханья…» — мир не вещей и ситуации, а картина эмоциональных впечатлений. Как Фет утверждал, «для художника впечатление, вызвавшее произведение, дороже самой веши, вызвавшей это впечатление» (письмо К. Р. от 12 июня 1890 г., цит. по: [Бухштаб 1959, с. 57]).

Подтекст — невысказанное, но данное лишь намеком — в поэзии Фета не менее важен, чем сказанное прямо; читатель должен воссоздать эмоции, питающие текст. Не случайно поэт писал: «Лирическое стихотворение подобно розовому шипку: чем туже свернуто, тем больше носит в себе красоты и аромата» (письмо К. Р. от 27 декабря 1886 г. [Фет и К. Р. 1999, с. 246]).

«Новизна изображения явлений природы у Фета связана с уклоном к импрессионизму. Этот уклон впервые в русской поэзии определенно проявился у Фета. <…> Его интересует не столько предмет, сколько впечатление, произведенное предметом» [Бухштаб 1974, с. 99—100][37].

Тонкое «зрение», «зоркость» — способность разглядеть

поэтическое в жизни Фет считал необходимым свойством поэта: «…Поэтическая деятельность, очевидно, слагается из двух элементов: объективного, представляемого миром внешним, и субъективного, зоркости поэта — этого шестого чувства, не зависящего ни от каких других качеств художника. Можно обладать всеми качествами известного поэта и не иметь его зоркости, чутья, а следовательно, и не быть поэтом» (статья «О стихотворениях Ф. Тютчева», 1859 [Фет 1988, с. 283]).

Сами по себе образы, представленные в фетовском стихотворении, банальны; они обветшали уже задолго до создания этого произведения. Вот они.

СОЛОВЕЙ[38], ТРЕЛИ СОЛОВЬЯ

Уже у А. С. Пушкина в седьмой главе «Евгения Онегина» (строфа 1) пение соловья — трафаретная, абсолютно ожидаемая примета весны: «соловей / Уж пел в безмолвии ночей» [Пушкин 1937–1959, т. 6, с. 139][39].

К фетовскому времени соловей давно угнездился уже в дилетантской поэзии; вот лишь один пример из творчества А. М. Бакунина: «И соловей в кустах запел / Любовь и тихую прохладу», «Пойдемте слушать соловья», «А соловей поет отличный». Имеются у А. М. Бакунина и другие детали ночного пейзажа, столь дорогие Фету: осененный деревьями берег ручья, говор ночных вод, отражение ночного неба на водной глади[40].

В стихотворении Е. П. Ростопчиной «Слова на серенаду Шуберта» (1846), написанном тем же размером, что и более позднее фетовское «Шепот, робкое дыханье», есть этот старый знакомец — «сладкий соловей»; здесь есть и «трели» (см.: Ростопчина 1972, с. 102]).

Незадолго до Фета о соловье и ночном свидании (правда, только воображаемом) написал Я. П. Полонский: «Соловей поет в затишье сада, / <…> Ночь тиха <…>…мечтам ты любишь предаваться / И внимать ночному соловью / <…> Где б я мог тебя достойно встретить / С соловьиной песней на устах» («Последний разговор», 1845 [Полонский 1986, т. 1, с. 46–47]).

Хотя фетовский мир флоры и фауны (в том числе птиц) весьма богат в сравнении с миром русской лирики более раннего периода и поэтов — его современников[41], поэзия автора «Шепота, робкого дыханья…» заселена этой птицей очень густо. Вот лишь некоторые примеры — из произведений, написанных до стихотворения «Шепот, робкое дыханье…»: «В моем саду, в тени густых аллей, / Поет в ночи влюбленный соловей»; «Фонтан,

цветы, влюбленный соловей — / Везде, везде поют о ней» («Мой сад», 1840); «Что ж не поет соловей или что ж не выходит соседка?» («Право, от полной души я благодарен соседу…», 1842), «Я жду… Соловьиное эхо…» (1842), «То сердце замрет, то проснется / За каждой безумною трелью…» («Весеннее небо глядится…», 1844), «Соловьи давно запели» («Серенада», 1844), «иду — и соловьи поют» («Еще весна, — как будто неземной…», 1847), «Иль поет и ярко так и страстно / Соловей, над розой изнывая?» («Фантазия», 1847), «Как зарей-то соловей / Раздается» («Что за вечер! А ручей…», 1847)[42].

Функции образа соловья у Фета также не новые: вестник весны и любви.

Хотя соловей — банальный поэтический образ,[43] он стал для современников зна*а*ком фетовского творчества. На параллели «соловьи — Фет» строится все стихотворение Я. П. Полонского «А. А. Фет» (1888):

> Пока у нас в снегах весны простыл и след,
> Там — те же соловьи и с ними тот же Фет…
> Постиг он как мудрец, что если нас с годами
> Влечет к зиме, то — нам к весне возврата нет,
> И — улетел за соловьями.
> <…>
> И вот, мне чудится, наш соловей-поэт,
> Любимец роз, пахучими листами
> Прикрыт, и — вечной той весне поет привет.
> Он славит красоту и чары
> <…>
> Волшебные мечты не знают наших бед;
> Ни злобы дня, ни думы омраченной,
> Ни ропота, ни лжи, на все ожесточенной,
> Ни поражений, ни побед.

[Полонский 1986, т. 1, с. 239–240]

Спустя сто лет к этой же параллели обратился Д. С. Самойлов в стихотворении «Афанасий Фет» (1979):

> Вдруг слышал, как в пленительной природе
> Ночь трелью соловья оглашена

[Самойлов 2006, с. 288]

И. С. Тургенев писал о себе — «щуре» (певчей птице pinicola enucleator, похожей на клеста, из семейства воробьиных, из

отряда воробьеобразных), обращаясь к Фету — «соловью»: «В ответ на возглас соловьиный / (Он устарел, но голосист!) / Шлет щур седой с полей чужбины / Хоть хриплый, но приветный свист» (письмо Фету от 18 февраля 1869 года [Фет 1890, т. 2, с. 192]).

Особенная приверженность именно Фета соловью была осознана пародистами[44].

Сам Фет признавал: «Давным-давно я внутренно покаялся, и как ни соблазнителен бывает подчас голос соловья для человека, воспевающего весну, я в последнее время употреблял все усилия оберегать эту птицу в стихах из страха впасть в рутину» (письмо К. Р. от 23 июня 1888 года [Фет и К. Р. 1999, с. 282]).

СОЛОВЕЙ И РОЗА

Для поэтической традиции (навеянной восточной поэзией) характерно соседство соловья (ассоциирующегося с влюбленным) и розы (соотнесенной с избранницей влюбленного). У Фета эти образы в такой функции представлены в стихотворении «Соловей и роза» (1847). Дважды соловей и роза упоминаются как знаки весны в стихотворении «Весенних чувств не должно вспомнить…» (1847)[45]. Фет неоднократно признавался в особенной любви к этому царственному цветку: «И тебе, царица роза, / Брачный гимн поет пчела» («Роза», 1864 (?)), «Лишь ты одна, царица, роза, / Благоуханна и пышна» («Осенняя роза», 1886)[46].

В стихотворении «Шепот, робкое дыханье…» розы — цветка нет, но есть метафора «пурпур розы», обозначающая занимающийся рассвет. В соседстве с образом соловья и упоминанием о ночном свидании метафора оживает, пробуждая в памяти у фетовских читателей старую пару «соловей и роза».

ЛУННЫЙ СВЕТ. ОТРАЖЕНИЕ ЛУННОГО СВЕТА — «СЕРЕБРО»

Луна (в том числе весенняя), месяц, их свет упоминаются в поэзии Фета неоднократно; это привычные признаки ночи: «Вот месяц всплыл в своем сиянье дивном / На высоты» («Я полон дум, когда, закрывши вежды…», не позднее 1842); «И следила по тучам игру, / Что, скользя, затевала луна», «И чем ярче играла луна» («На заре ты ее не буди…», 1842); «Как призрак дня, ты, бледное светило, / Восходишь над землей» («Растут, растут причудливые тени…», 1853), ночь — «серебряная» («Как нежишь ты, серебряная ночь…», 1865), ночной пруд — «серебристый» («Сплю я. Тучки дружные…», 1887). Свет луны или месяца — серебристый: «Ночью

месяц, полон блеска, / Ходит, тучи серебря» («Весна на юге», 1847)[47].

Оригинальность Фета в стихотворении «Шепот, робкое дыханье…» проявляется в том, что луна ни разу не упомянута (есть лишь ее признаки — яркий оксюморон «свет ночной», «серебро» отражения в ручье)[48]. Мотив отражения в воде — любимый Фетом; отражение — «отпечаток», впечатление от предмета, и в импрессионистическом мировосприятии Фета образы-отражения укоренились естественно. «Надо сказать, что <…> мотив „отражения в воде“ встречается у Фета необычайно часто. Очевидно, зыбкое отражение предоставляет больше свободы фантазии художника, чем сам отражаемый предмет <…>» ([Бухштаб 1959а, с. 58], здесь же примеры из текстов).

РУЧЕЙ

Образ у Фета, тоже встречавшийся и до стихотворения «Шепот, робкое дыханье…»: «Что за вечер! А ручей / Так и рвется», «А в овраге блеск воды, / Тень да ивы» («Что за вечер! А ручей…», 1847)[49].

Однако привычны не только отдельные образы стихотворения, традиционно и их сочетание. Известнейшие тексты-предшественники — элегии В. А. Жуковского «Вечер» и «Славянка». Поток, ручей, покрытый покровом ночи, поющий соловей, образ любимой (реальный или воображаемый) — черты элегического жанра, восходящие к немецкой лирике конца XVIII — начала XIX века ([Вацуро 1994, с. 128], здесь же примеры).

Но: русские элегики «предпочитают вечерний пейзаж ночному» [Вацуро 1994, с. 56]; иначе у Фета в стихотворении «Шепот, робкое дыханье…». Вместе с тем «почти все элегические пейзажи динамичны», время движется в них от дня к вечеру и к ночи [Вацуро 1994, с. 57], и фетовское стихотворение в этом отношении наследует элегии.

КОЛЫХАНЬЕ

Отдельные черты фетовского пейзажа, несомненно, навеяны именно так называемой элегической школой, прежде всего произведениями В. А. Жуковского. Таков мотив колыханья, легкого движения. Обыкновенные состояния природы у Фета — *колыханье и трепет*. (Трепет также и состояние души.) «<…> Оставаясь полностью на почве реальности, Фет даже

неподвижные предметы в соответствии со своими представлениями об их „совершенной сущности“ приводит в движение: заставляет *колебаться, качаться, дрожать, трепетать*» [Благой 1979, с. 572].

Особенно многочисленны примеры употребления лексемы трепет и однокоренных ей слов: «трепещущие руки» («Не плачь, моя душа: ведь сердцу не легко…», 1840), «трепетный лепет» и «таинственным трепетом / Чудно горят зеркала» («Зеркало в зеркало, с трепетным лепетом…», 1842), «И трепет в руках и ногах» («Я жду… Соловьиное эхо…», 1842), «Вдали огонек одинокий / Трепещет под сумраком липок» («Весеннее небо глядится…», 1844), «в костях пробегающий трепет» («К Цирцее», 1847), «Безумного счастья томительный трепет…» и «мой трепет» («Младенческой ласки доступен мне лепет…», 1847), «О, скоро ли к груди моей прилечь / Ты поспешишь, вся трепет, вся желанье?» («Последний звук умолк в лесу глухом…», 1855), «И вновь затрепещу, тобою просветленный» («В благословенный день, когда стремлюсь душою…», 1857), «деревьев хоровод / Ликует жизнью и трепещет» («Тургеневу», 1864), «Затрепетала грудь поэта / Под обаяньем красоты» («К фотографической карточке. M-lle Viardot», 1869) «И в трепете сердце, и трепетны руки» («В страданьи блаженства стою пред тобою…», 1882), «Лист трепетал» («Вчерашний вечер помню живо», 1882), «Я снова умилен и трепетать готов» («Страницы милые опять персты раскрыли…», 1884), «А больного безумца вдвойне / Выдают не реченья, а трепет» («Погляди мне в глаза хоть на миг…», 1890), «Я слышу трепетные руки» («На кресле отвалясь, гляжу на потолок…», 1890), «Покуда на груди земной / Хотя с трудом дышать я буду, / Весь трепет жизни молодой / Мне будет внятен отовсюду» («Еще люблю, еще томлюсь…», 1890), «Сердце трепещет отрадно и больно» («Поэтам», 1890).

Но *трепет, трепетанье* — это также и одно из ключевых слов в поэтическом лексиконе В. А. Жуковского, обозначающее не только состояние природы, но и отражающее внутренний мир созерцателя: «И гибкой ивы трепетанье» (элегия «Вечер» [Жуковский 1999–2000, т. 1, с. 76])[50].

Излюбленные фетовские мотивы — *дыханье* и его эмоциональное проявление — *вздох*. Это одно из проявлений самой жизни, души и творчества. Но обычно лексема *дыханье* употребляется Фетом в метафорическом значении. Вот более ранние и более поздние примеры: «Но будет жизнь за жизнию земною <…> Где я сольюсь с дыханием твоим» («Вздох», 1840), «Дыханье весны» («Весенняя песнь», 1842), «Утро дышит у ней на груди» («На заре ты ее не буди…», 1842), «Дыханьем полночи их

(кудри девушки. — А.Р.) тихо волновало / И с милого чела красиво отдувало…» («В златом сиянии лампады полусонной…», 1843), «Так легко дыханье ночи» («Серенада», 1844)[51], «Остался б здесь дышать, смотреть и слушать век…» («На Днепре в половодье», 1853), «Так дева в первый раз вздыхает <…> И робкий вздох благоухает» («Первый ландыш», 1854), «Как дышит грудь свежо и емко…» («Весна на дворе», 1855), «Вздохи дня есть в дыханьи ночном» («Вечер», 1855), «И вздохи неба принесло / Из растворенных врат эдема (Рая. — А.Р.)» («Пришла, — и тает всё вокруг…», 1866), «Цвет садовый дышит / Яблонью, черешней» («В дымке-невидимке…», 1873), «Одна звезда меж всеми дышит» (1874), «Злая песнь! Как больно возмутила / Ты дыханьем душу мне до дна!» («Романс», 1882), «Здесь на цветок я легкий опустилась / И вот — дышу», «Дышать хочу» («Бабочка», 1884), «Я слышал твой сладко вздыхающий голос» («Я видел твой млечный, младенческий волос…», 1884), «Не тронет вздох тебя бессильный, / Не омрачит земли тоска» («Горная высь», 1886), «Дохнул сентябрь, и георгины / Дыханьем ночи обожгло» («Осенняя роза», 1886), «У дыханья цветов есть понятный язык» («Хоть нельзя говорить, хоть и взор мой поник…», 1887), «Дать жизни вздох» («Одним толчком согнать ладью живую…», 1887), «Мне дыхание скажет, где ты» («Что за звук в полумраке вечернем? Бог весть…», 1887), «дыханье» весны («Была пора, и лед потока…», 1890), «Сплошной душистый цвет садовый, / Весенний вздох и счастье пчел» («Давно ль на шутки вызывала…», 1890), «И палящего солнца лобзанье / Призывает не петь, а дышать» («За полями, песками, морями…», 1891), «Когда дыханье множит муки / И было б сладко не дышать» («Когда дыханье множит муки…», 1892)[52].

Употребление слова дыханье при характеристике состояния природы (в предметном плане — для обозначения легкого ветра, веяния) укоренилось в русской поэзии благодаря В. А. Жуковскому (ср., например: «тише дыханья играющей в листьях прохлады» — баллада «Эолова арфа»), В стихотворении А. С. Пушкина «Осень» оно уже дано как привычный поэтизм: «В их (лесов. — А.Р.) сенях ветра шум и свежее дыханье» [Пушкин 1937–1959, т. 3, кн. 1, с. 320]. Встречается эта метафора и у Ф. И. Тютчева: «Лениво дышит полдень мглистый…» («Полдень» [Тютчев 2002–2003, т. 1, с. 66]).

У Фета «робкое дыханье» прежде всего предметно: упоминание о нем следует за «шепотом» и, очевидно, отнесено к влюбленной девушке[53]. Однако поэтическая традиция хранит память о метафорическом употреблении слова, относимого к состоянию природы. И у Фета слово при доминирующем прямом

значении приобретает метафорические оттенки смысла: ‘дыхание природы’, ‘легкий ветер’. ‘шелест’[54].

ШЕПОТ

Одно из любимых слов Фета-поэта, обозначающее как тихую, полуслышную речь (прямое значение), так и состояние природы и отдельных ее явлений (метафорическое значение, мотивированное легким звуком, шелестом). Шепот — выражение особенного, восторженного состояния души, он способен высказать то, что недоступно «обычной» речи. Примеры: сосны в отличие от лиственных деревьев «не знают трепета, не шепчут, не вздыхают» («Сосны», 1854), «Не помню, что пестрый нашептывал флаг» («Над озером лебедь в тростник протянул…», 1854), «шептал безумные желанья <…> И я шепчу безумные желанья» («Вчера я шел по зале освещенной…», 1858), «Поздним летом в окна спальной / Тихо шепчет лист печальный, / Шепчет не слова; / Но под легкий шум березы / К изголовью, в царство грезы / Никнет голова» («Нет, не жди ты песни страстной…», 1858), противоположное состояние — молчание листьев: «Молчали листья, звезды рдели…» (1859), «Подойду ли к лесному ключу, / И ему я про тайну шепчу» («Встречу ль яркую в небе зарю…», 1882), «Шепнуть о том, пред чем язык немеет» («Одним толчком согнать ладью живую…», 1887), «Что-то неясное шепчешь ты мне, <…> „Знаю, ах, знаю“, — тебе я шепчу» («Гаснет заря, — в забытье, в полусне…», 1888)[55], «Почему я простые реченья / Словно томную тайну шепчу?» («Почему?», 1891), «Грустно шепчет эхо снова: / Из-за туч» («The Echoes» — «Эхо», англ.).

Употребление слова *шептать* в метафорическом значении пародист Н. Л. Ломан оценил как претенциозное и высмеял как узнаваемую черту фетовского стиля в стихотворении «Шептали листья, „*звезды рдели*“…» [Русская стихотворная пародия 1960, с. 505].

На фоне русского элегического пейзажа и других фетовских контекстов *шепот*, подобно *дыханью*, может быть понят как слово с метафорическими оттенками смысла: *речь, шепот* природы (‘звуки природы, веяние’). Употребление слова шепот в метафорическом значении встречается, например, у А. С. Пушкина в стихотворении «Разговор книгопродавца с поэтом»: «В гармонии соперник мой / Был <…> шепот речки тихоструйной» [Пушкин 1937–1959, т. 2, кн. 1, с. 325].

СЛЕЗЫ

Слезы, плач — частые у Фета слова, обозначающие, в частности (как в стихотворении «Шепот, робкое дыханье…»), восторг, экстатическое душевное состояние; иногда эта метафора (в предметном плане — обозначение росы на траве и цветах). Лексема слезы объединяет два значения, названные в стихотворении «Я знал, что нам близкое горе грозило…»: «сладость страданья» и «тайную радость страданья любви» (1847). Разнообразные примеры: «улыбка, вздох и слезы» («Добрый день», 1847), «Эти слезы — благодать!» («Эти думы, эти грезы…», 1847), «И женской прихоти, и серебристых грез, / Невысказанных мук и непонятных слез» («Муза», 1854), «в слезах молитвенных я сердцем оживу» («В благословенный день, когда стремлюсь душою…», 1857), «слезы умиленья» («Встает мой день, как труженик убогой…», 1865 (?)), «Ты пела до зари, в слезах изнемогая, / Что ты одна — любовь, что нет любви иной, / И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя, / Тебя любить, обнять и плакать над тобой» («Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали…», 1877), «Вижу тебя я сквозь яркие слезы» («В страданьи блаженства стою пред тобою…», 1882), «в сердечке поникнувших роз / Капли застыли младенческих слез» («Знаю, зачем ты, ребенок больной…», 1882), «И, забывши о грозных словах, / Ты растаяла в жарких слезах» («Ныне первый мы слышали гром…», 1883), «Волшебный мир живых благоуханий, / Горячих слез и уст» (поэма «Студент», 1884), «Я понял те слезы, я понял те муки, / Где слово немеет, где царствуют звуки, / Где слышишь не песню, а душу певца, / Где дух покидает ненужное тело, / Где внемлешь, что радость не знает предела, / Где веришь, что счастью не будет конца» («Я видел твой млечный, младенческий волос…», 1884), «Былинки не найдешь и не найдешь листа, / Чтобы не плакал он от счастья» («Прости — и всё забудь в безоблачный ты час…», 1886), «Только у вас благовонные розы / Вечно восторга блистают слезами» («Поэтам», 1890), «Росою счастья плачет ночь» («Не упрекай, что я смущаюсь…», 1891), «тихая слеза блаженства и томленья» («Нет, даже не тогда, когда, стопой воздушной…», 1891), «Привет ваш райскою слезою / Обитель смерти пробудил, / На миг вскипевшею слезою / Он взор страдальца остудил» («Когда дыханье множит муки…», 1892)[56].

ЗАРЯ

Этот образ у позднего Фета — метафора любви: «Зачем под прохладой так знойно / В лицо мне заря задышала» — с переходом в предметный образ зари и вместе с тем в

парадоксальный метафорический образ незакатной ночной зари — «Всю ночь прогляжу на мерцанье, / Что светит и мощно и нежно, / И яркое это молчанье / Разгадывать стану прилежно…» («Сегодня все звезды так пышно…», 1888). Вечерняя заря как фон любовного свидания: «Гаснет заря, — в забытье, в полусне…», 1888). В предметном значении: «Эти зори без затменья» («Это утро, радость эта…», 1881 (?)).

В стихотворении «Шепот, робкое дыханье…» заря — образ многозначный: это и утренний восход солнца (предметный план), и метафора любви, страсти (параллель — клише «огонь любви») [57].

Для Фета в высшей степени характерна суггестивность. Эта установка на внушение читающему каких-то эмоций или ассоциаций; читатель как бы достраивает текст поэта: «<…> Привычка наша к определенным лирическим связям дает возможность поэту путем разрушения обычных связей создавать впечатление возможного значения, которое бы примирило все несвязные элементы построения. На этом основана так называемая „суггестивная лирика“, имеющая целью вызвать в нас представления, не называя их» [Томашевский 1927, с. 189].

Поэзия Фета многим обязана романтической или пре-(пред-) романтической, по мнению В. Э. Вацуро [Вацуро 1994, с. 55–56 и др.], поэзии, прежде всего стихам В. А. Жуковского. Фетовская поэзия — «это поэзия, основанная на принципах иррационализма и субъективизма. Суггестивность доминирует в ней над „пластичностью“. Фет стремится к передаче подсознательных, неясных, иррациональных душевных движений, к выражению настроений, которые не могут быть описаны, а могут быть только вызваны в читателе неопределимой словом, но говорящей чувству эмоциональной окраской предметов, мелодической организацией интонаций, выдвижением всех иррациональных („музыкальных“) элементов речи. Детали внешнего мира, одушевленные лирической эмоцией, становятся символическими деталями, пейзажи превращаются в „пейзажи души“» [Бухштаб 2000, с. 157].

Простое включение в один разнородный ряд заставило традиционные поэтизмы «элегической школы» В. А. Жуковского и К. Н. Батюшкова, банальные образы заиграть оттенками смысла, приобрести стереоскопичность и выразительность[58]. Два плана бытия («любовь» и «природа») сливаются благодаря соприсутствию у Фета прямых и переносных смысловых оттенков слов. Он справедливо заметил: «<…> Едва только свежий, зоркий художник взглянет на ту же „луну, мечту или деву“, — эти холодные, обезображенные и песком забвения занесенные камни, подобно Мемнону, наводнят пустынный воздух сладостными

звуками» («О стихотворениях Ф. Тютчева», 1859 [Фет 1988, с. 2841]).

В стихотворении Фета, как уже упоминалось, есть цветовые метафоры «пурпур розы» и «отблеск янтаря», характеризующие свет утреннего солнца. Фет не прямо обозначает явление, а как бы шифрует его, дает посредством одного цвета. В этом проявляется импрессионистическая установка. Подобные несколько или весьма загадочные образы часты в его поэтических произведениях. О зажженной молнией сосне он пишет: «Когда же вдруг из тучи мглистой / Сосну ужалил яркий змей, / Я сам затеплил сук смолистый у золотых ее огней» («Светоч», 1885); река, «освещенная закатом», сравнивается со «змеем золотым» («Над озером лебедь в тростник протянул…», 1854).

На развертывании одного импрессионистического образа освещенного костром ельника строится стихотворение «Ярким солнцем в лесу пламенеет костер…» (1859) (см. его тонкий анализ: [Бухштаб 1959а, с. 57–58]).

А вот как увидено заревое небо в стихотворении «Воздушный город» (1846):

Вон там на заре растянулся
Причудливый хор облаков;
Всё будто бы кровли, да стены,
Да ряд золотых куполов.

Критик — современник Фета В. П. Боткин так характеризовал дар поэта: «<…> Он уловляет не пластическую реальность предмета, а идеальное, мелодическое его отражение в нашем чувстве, именно красоту его, то светлое, воздушное отражение, в котором чудным образом сливаются форма, сущность, колорит и аромат его» [Боткин 2003, с. 315]. И «Шепот, робкое дыханье…» критик относит к «поэзии ощущений» [Боткин 2003, с. 321].

В поэтическом словаре стихотворения выделяется лексема *лобзания*. Это поэтизм (слово, не употреблявшееся в разговорной речи, но только в поэзии) церковнославянского происхождения, высокий синоним *поцелуев*. У Фета оно не редкость, часто употребляется в метафорическом значении, как одушевление природных явлений: «То ветра немое лобзанье» («Сосна так темна, хоть и месяц…», 1842); «И водомет в лобзанье непрерывном» («Я полон дум, когда, закрывши вежды…», не позднее 1842), «жаркое лобзанье» («Когда я блестящий твой локон целую…», 1842), «лобзания немолкнущей струи» («На Днепре в половодье», 1853), «И палящего солнца лобзанье / Призывает не

петь, а дышать» («За полями, песками, морями…», 1891), «долгие лобзанья» («Я слышу — и судьбе я покоряюсь грозной…», 1891) [59].

Фет вообще привержен архаизмам — церковнославянизмам: «милое чело» девушки («В златом сиянии лампады полусонной…», 1843), «Царит весны таинственная сила / С звездами на челе» («Майская ночь», 1870), «Плавно у ночи с чела / Мягкая падает мгла» («На рассвете», 1886); уста — «Сладки уста красоты…» («Тихая, звездная ночь…», 1842), «уст дыханье» (ранняя редакция стихотворения «Шепот, робкое дыханье…», 1850), «горячих слез и уст» (поэма «Студент», 1884), «Вот роза раскрыла уста» («Людские так грубы слова…», 1889), «Как дерзко выступать царицей / С приветом вешним на устах» («Сентябрьская роза», 1890), «Но навстречу мне твой куст / Не вскрывает алых уст» («Месяц и роза», 1891), «Какой живой восторг на блекнущих устах» («Опавший лист дрожит от нашего движенья…», 1891); вежды — «Я полон дум, когда, закрывши вежды…» (не позднее 1842), «В долгие ночи, как вежды на сон не сомкнуты…» (1851); очи — «Теплы были звезды очей» («Давно ль под волшебные звуки…», 1842), «И в очи мне прямо не смеешь взглянуть» [60] («Когда я блестящий твой локон целую…», 1842), «Недвижные очи, безумные очи» (первая строка неозаглавленного стихотворения, 1846), «Очами в очи мне взгляни» («Цветы», 1858), «С звездой полярною в очах» («Графине С. А. Т-ой во время моего 50-летнего юбилея», 1889), «Синего неба пытливые очи» («Угасшим звездам», 1890), персты — «Страницы милые опять персты раскрыли…» (1884); стопа и стезя — «Безмолвно прошла б ты воздушной стопою, / Чтоб даже своей благовонной стезею» («Не нужно, не нужно мне проблесков счастья…», 1887), ланиты — «На ланитах так утро горит» («На заре ты ее не буди…», 1842), «До ланит восходящую кровь» («Весенние мысли», 1848), «В ланитах кровь и в сердце вдохновенье» («А. Л. Бржеской», 1879), «запылавшие ланиты» («Ребенку», 1886), «Этот правдивый румянец ланит» («Чуя внушенный другими ответ…», 1890); алкать / взалкать — «Опять земля взалкает обновиться» («Еще весна, — как будто неземной…», 1847), «Всю жизнь душа моя алкала» («Ее величеству королеве эллинов», 1888); водомет — «И водомет в лобзанье непрерывном» («Я полон дум, когда, закрывши вежды…», не позднее 1842), «До луны жемчужной пеной мещут / И алмазной пылью водометы» («Фантазия», 1847) («водометы» — фонтаны). Прибегает поэт и к такому церковнославянизму, как *вертоград* (сад): «цветущий вертоград» в «Ты был для нас всегда вон той скалою…» (1883).

Причем если *чело* — лоб, *уста* — рот, губы, *очи* — глаза и

персты — пальцы; *ланиты* — щеки — поэтизмы, в русской поэзии XVIII — первой трети XIX века весьма распространенные, то *вежды* — веки (и иногда глаза) и *взалкать* — возжелать, возжаждать — не столь часты даже в поэзии пушкинского периода (за рамками высокого «одического» стиля), тем более вызывающе они смотрелись в фетовское время, особенно во второй — отмеченной господством прозы — половине столетия.

Привязанность Фета к архаизмам демонстративна: они знаки поэтического содержания стихотворений, а также свидетельства преемственности по отношению к поэтической традиции.

Для лексики стихотворения также характерно большое число отглагольных существительных. «<…> *Шепот, дыханье, колыханье, изменения, отблеск, лобзания*. Перед нами как бы само застывшее движение, процесс, отлитый в форму, „кристаллы“ процесса» [Сухова 2000, с. 74].

Распределение приемов выразительности (риторических средств — тропов и фигур) проанализировал М. Л. Гаспаров: «По части лексических фигур можно заметить: первая строфа не имеет повторов, вторая строфа начинается полуторным хиазмом[61] „свет ночной, ночные тени, тени без конца“, третья строфа заканчивается эмфатическим (подчеркнуто выразительным. — А.Р.) удвоением „заря, заря!..“. Иначе говоря, первая строфа выделена ослабленностью. схема —1-2-2. По части „романтических“ фигур можно заметить: в первой строфе перед нами лишь бледная метонимия „робкое дыханье“ и слабая (спрятанная в эпитет) метафора-олицетворение „сонного ручья“; во второй строфе — оксюморон, очень резкий — „свет ночной“ (вместо „лунный свет“); в третьей строфе — двойная метафора, довольно резкая (субстантивированная): „розы“, „янтарь“ — о цвете зари. (В ранней редакции на месте второй строки был еще более резкий оксюморон, шокировавший критиков: „Речь, не говоря“.) Иначе говоря, схема — опять-таки 1-2-2, а для ранней редакции даже с еще большим нарастанием напряжения: 1-2-3» [Гаспаров 1995, с. 146–147].

Размер: семантический ореол

Размер стихотворения — соединение четырехстопного (в нечетных строках) и трехстопного хорея. Размер этот довольно редкий, не затертый и потому имевший определенный семантический ореол. Семантическая окраска размера, на которую ориентировался Фет, — «серенада», восходит к серенаде Ф. Шуберта на стихи Л. Рельштаба (в переводе Н. П. Огарева: «Песнь моя, лети с мольбою / Тихо в час ночной»), Получило

известность подражание Е. П. Ростопчиной «Слова на серенаду Шуберта» (1846) [Ростопчина 1972, с. 102]. Другой пример — «Милый друг, тебе не спится, / Душен комнат жар…» графа А. К. Толстого (1840-е годы) [Толстой 2004, с. 75]. «„Серенады“ подобного рода хорошо вписывались в лирику XIX в., потому что схема их совмещала две самые популярные темы — природу и любовь; картина природы (обычно монтируемая из одних и тех же элементов: ночь, сад, луна, соловей, иногда река) оживлялась напряженностью любовного чувства. Такая двухчленность допускала упрощение: одна из тем могла быть представлена развернуто, а другая — лишь в намеке» [Гаспаров 1999, с. 158–159].

Фет написал этим размером ряд стихотворений «серенадного» и «колыбельного» рода: это «Серенада» (1844, новая редакция — 1856), «Теплым ветром потянуло…» (1842), «Перекресток, где ракита…» (1842), «Скрип шагов вдоль улиц белых…» (1858), «На двойном стекле узоры…» (1847). В промежуточной редакции «Серенады», записанной в тексте так называемого Остроуховского экземпляра издания 1856 г., после двенадцатой строки была строфа, перекликающаяся с образом ручья из «Шепот, робкое дыханье»:

Как струна ручей трепещет,
Зыбь во мглу катя;
Полный месяц в окна блещет —
Спи, мое дитя!

«Однако главное достижение Фета оказалось не здесь, а там, где он выделил для разработки не сами пейзажные или иные мотивы, а структурный принцип их нанизывания в серенаде — перечисление». Так появилось стихотворение «Шепот, робкое дыханье…», — пишет М. Л. Гаспаров [Гаспаров 1999, с. 159–160].

Ритм. Синтаксис. Мелодика

Метр и ритм внимательно проанализированы М. Л. Гаспаровым: «Метрический аккомпанемент подчеркивает основную схему 1-1-2, отбивает концовочную строфу. Длинные строфы (4-стопные) сменяются так: в первой строфе — 3- и 2-ударная, во второй — 4- и 3-ударная, в третьей — 4- и 2-ударная; облегчение стиха к концу строфы в третьей строфе выражено более резко. Короткие строки сменяются так: от первой до предпоследней они 2-ударные с пропуском ударения на средней

стопе (причем в каждой строфе первая короткая строка имеет женский словораздел, „тр**е**ли…“, а вторая — дактилический, „с**о**нного“), последняя же строка тоже 2-ударна, но с пропуском ударения на начальной стопе („…и заря“), что дает резкий контраст» [Гаспаров 1995, с. 147].

О. Н. Гринбаум доказывает, что в ритмике стихотворения выражен принцип «золотого сечения», не случайно пиррихии (безударные слоги, которые по правилам стихотворного размера должны были бы быть ударными) присутствуют в третьей («с**е**ребро и к**о**лыханье») и в одиннадцатой («***И*** лобзания, и слезы») строках, указывая на слитность движения; при этом в одиннадцатом стихе появляется дополнительная семантика: «новое качество, связанное с устремленностью и души, и природы к свету любви и солнца» [Гринбаум 2001][62].

Отличительная черта синтаксиса — «безглагольность» (стихотворение состоит из череды назывных предложений, соединенных в одно сложное бессоюзное)[63]. Еще один из рецензентов Фета А. А. Григорьев утверждал: «Попытайтесь отнять форму у этих толкающих, так сказать, друг друга, стремительно бегущих, полудосказанных образов и мыслей — самые образы и мысли исчезнут…» (Отечественные записки. 1850. № 2. С. 51; цит. по: [Зыкова 2006, с. 243]).

Как показал МЛ. Гаспаров, «синтаксический аккомпанемент <…> подчеркивает схему 1-1-2: в первой и второй строфе предложения все время удлиняются, в третьей строфе — укорачиваются. Последовательность предложений в первой и второй строфе (совершенно одинаковая): 0,5 стиха — 0,5 стиха — 1 стих — 2 стиха. Последовательность предложений в третьей строфе: 1 стих (длинный) — 1 стих (короткий) — 0,5 и 0,5 стиха (длинного) — 0,5 и 0,5 стиха (короткого). Все предложения простые, назывные, поэтому их соположение позволяет ощущать соотношения их длины очень четко. Если считать, что короткие фразы выражают большую напряженность, а длинные — большее спокойствие, то параллелизм с нарастанием эмоциональной наполненности будет несомненен» [Гаспаров 1995, с. 146].

А. Е. Тархов определил «речь» стихотворения как «*музыкально-экстатическую*» ([Тархов 1988, с. 11]; ср.: [Тархов 1982, с. 30]). Назвать «речь» Фета «музыкально-экстатической» я был не решился, это некоторое преувеличение. Но, действительно, эмоциональное напряжение в тексте нарастает, чему соответствует превращение изъяснительного (индикативного) предложения в восклицательное.

По словам Б. М. Эйхенбаума, Фет «замыкается в кругу самых „банальных“ тем — тем, против которых так ополчился Некрасов,

но сообщает стиху эмоциональную напевность, которой русская поэзия еще не знала. <…> Фет отступает от канона говорной лирики Пушкинского типа. Он не обращает особого внимания на обновление лексики — его интересует сама фраза, как интонационное целое. Поэзия Фета развивается не на словесной, а на романсной основе. Недаром Фет вошел в музыку гораздо скорее и легче, чем в поэзию, где долго оставался непризнанным» [Эйхенбаум 1922, с. 120].

Как отметил Б. М. Эйхенбаум, стихотворение «Шепот, робкое дыханье…» — «в сущности говоря, — это фраза, интонация которой постоянно нарастает к концу» [Эйхенбаум 1922, с. 150]. «Здесь в первых двух строфах — знакомый нам (по другим стихотворениям Фета. — А.Р.) прием нарастания состава фраз с интонационным восхождением к третьей строке. Отрывочность перечисления так подчеркнута, что переход от однословных предложений к двух- и четырехсловным ощущается очень резко <…>» [Эйхенбаум 1922, с. 149].

Напевный[64], а не говорной (то есть не с установкой на интонацию, мелодику обыкновенной речи, разговора) стих Фета глубоко не случаен. Автор стихотворения «Шепот, робкое дыханье…» был убежден: «Поэзия и музыка не только родственны, но нераздельны. Все вековечные поэтические произведения от пророков до Гете и Пушкина включительно, в сущности, музыкальные произведения — песни» (статья «Два письма о значении древних языков в нашем воспитании», 1867 [Фет 1988, с. 303]).

Звуковой строй

По характеристике М. Л. Гаспарова, «фонический аккомпанемент подчеркивает основную схему 1-1-2 только одним признаком — густотой согласных. В первой строфе на 13 гласных каждой полустрофы приходится сперва 17, потом 15 согласных; во второй строфе соответственно 19 и 18; а в третьей строфе 24 и 12! Иными словами, в первой и второй строфах облегчение фоники к концу строфы очень слабое, а в третьей строфе очень сильное» [Гаспаров 1995, с. 147].

Для стихотворения характерны повторы сонорных звуков ***л*** и ***р***, встречающихся в таких словах, как ***р***обкое, т***р***е***л***и, со***л***овья, се***р***еб***р***о, ***р***учья, ***р***яд, во***л***шебных, ми***л***ого, ***л***ица, пу***р***пу***р***, ***р***озы, отб***л***еск, янта***р***я, ***л***обзания, с***л***езы, за***р***я, за***р***я. Эти звуковые повторы в некоторой степени выполняют подражательную функцию, имитируя «трели соловья».

Второй звукоряд: ***ш — п — х*** (может быть также с

присутствием свистящих ***с*** и ***з***), аккомпанирующий теме «шепота». Составляющие его согласные лишены звучности ***л*** и ***р*** и ассоциируются с ***ше***потом и ро***б***ким[65] дыханьем.

В концовке выделен открытый гласный а: «И заря, заря!». Дважды повторяется последовательность: ослабленный, редуцированный звук [А] и затем звук *а* в сильной, ударной, позиции [‘а][66]. Как заметил по другому поводу Г. А. Гуковский, «движенье всех ударных гласных стиха <…> к открытому полному звуку *а*, — как бы вздох облегченья, освобождение волны звука, голоса человека» [Гуковский 1995, с. 47].

Стихотворение в восприятии современников

По справедливой мысли Л. М. Розенблюм, «феномен Фета заключается в том, что сама природа его художественного дара наиболее полно соответствовала принципам „чистого искусства“» [Розенблюм 2003]. Это кардинальное свойство делало его поэзию неприемлемой для большинства современников, для которых животрепещущие общественные вопросы были несоизмеримо важнее почитания красоты и любви. В. С. Соловьев так определил поэзию Фета в статье «О лирической поэзии. По поводу последних стихотворений Фета и Полонского» (1890) «<…> Вечная красота природы и бесконечная сила любви — и составляют главное содержание чистой лирики» [Соловьев 1991, с. 412].

А Фет не только писал «безыдейные» стихи, он откровенно, дразняще декларировал свою художественную позицию: «<…> Вопросы: о правах гражданства поэзии между прочими человеческими деятельностями, о ее нравственном значении, о современности в данную эпоху и т. п. считаю кошмарами, от которых давно и навсегда отделался» («О стихотворениях Ф. Тютчева», 1859 [Фет 1988, с. 282]). Он заявлял: «<…> Художнику дорога только одна сторона предметов: *их красота*, точно так же, как математику дороги их очертания или численность» («О стихотворениях Ф. Тютчева», 1859 [Фет 1988, с. 282—2831).

Талант поэта как таковой всё же признавали и критики радикально-демократического направления — противники «чистого искусства». Н. Г. Чернышевский ставил Фета сразу после Н. А. Некрасова, считая вторым из поэтов-современников [Чернышевский 1939–1953, т. 12, с. 695].

Однако в кругу литераторов «Современника», в который входил Н. Г. Чернышевский, утвердилось мнение о примитивизме содержания лирики Фета, а об их авторе — как о человеке небольшого ума. Это мнение Чернышевский выразил в позднем

резком до неприличия замечании (в письме сыновьям А.М. и М. Н. Чернышевским, приложенном к письму жене от 8 марта 1878) о стихах Фета; как классически «идиотское» стихотворение было названо именно «Шепот, робкое дыханье…»: «<…> Все они такого содержания, что их могла бы написать лошадь, если б выучилась писать стихи, — всегда речь идет лишь о впечатлениях и желаниях, существующих и у лошадей, как у человека. Я знавал Фета.

Он положительный идиот: идиот, каких мало на свете. Но с поэтическим талантом. И ту пьеску без глаголов он написал как вещь серьезную. Пока помнили Фета, все знали эту дивную пьесу, и когда кто начинал декламировать ее, все, хоть и знали ее наизусть сами, принимались хохотать до боли в боках: так умна она, что эффект ее вечно оставался, будто новость, поразительный» [Чернышевский 1939–1953, т. 15, с. 193].

Этими представлениями (свойственными отнюдь не только литераторам радикального толка, но и вполне «умеренному» Тургеневу) были вызваны многочисленные пародии на фетовские стихотворения. Наибольшее число пародийных «стрел» было направлено на «Шепот, робкое, дыханье…»: «бессодержательность» (любовь, природа — и никакой гражданской идеи, никакой мысли) произведения, банальность отдельных образов (соловей и его трели, ручей), претенциозно-красивые метафоры («пурпур розы», «отблеск янтаря») раздражали, а редкая безглагольная синтаксическая конструкция делала текст самым запоминающимся у поэта.

Стихотворение, «будучи опубликованным на пороге 1850-х годов, <…> укрепилось в сознании современников как наиболее „фетовское“ со всех точек зрения, как квинтэссенция индивидуального фетовского стиля, дающего повод и для восторгов и для недоумения.

Неодобрение в этом стихотворении вызывала прежде всего „ничтожность“, узость избранной автором темы <…>. В тесной связи с указанной особенностью стихотворения воспринималась и его выразительная сторона — простое перечисление через запятую впечатлений поэта, чересчур личных, незначительных по характеру. Нарочито же простую и одновременно по дерзости нестандартную форму фрагмента можно было расценить как вызов» [Сухова 2000, с. 71][67].

Одним из первых «Шепот, робкое дыханье…» вышутил Н. А. Добролюбов[68] в 1860 г. под пародийной маской «юного дарования» Аполлона Капелькина, будто бы написавшего эти стихи в двенадцатилетнем возрасте и едва не высеченного отцом за таковое неприличие:

ПЕРВАЯ ЛЮБОВЬ

Вечер. В комнатке уютной
Кроткий полусвет
И она, мой гость минутный…
Ласки и привет;

Абрис маленькой головки,
Страстных взоров блеск,
Распускаемой шнуровки
Судорожный треск…

Жар и холод нетерпенья…
Сброшенный покров…
Звук от быстрого паденья
На пол башмачков…

Сладострастные объятья,
Поцалуй (так! — А.Р)[69] немой, —
И стоящий над кроватью
Месяц золотой…

[Русская стихотворная пародия 1960,с. 404–405].

Пародист сохранил «безглагольность», но, в отличие от фетовского текста, его стихотворение воспринимается не как одно «большое» предложение, состоящее из серии назывных предложений, а как последовательность ряда назывных. Фетовская чувственность, страстность под пером «пересмешника» превратились в неприличную своей натуралистичностью, «полупорнографическую» сценку. Слияние мира влюбленных и природы оказалось полностью утраченным.

Спустя три года это же стихотворение подверглось атаке со стороны другого литератора радикального лагеря — Д. Д. Минаева (1863). «Шепот, робкое дыханье…» было спародировано им в четвертом и пятом стихотворениях из цикла «Лирические песни с гражданским отливом (посвящ<ается> А. Фету)»:

Холод, грязные селенья,
Лужи и туман,
Крепостное разрушенье,
Говор поселян.

От дворовых нет поклона,

Шапки набекрень,
И работника Семена
Плутовство и лень.

На полях чужие гуси,
Дерзость гусенят, —
Посрамленье, гибель Руси,
И разврат, разврат!..

Солнце спряталось в тумане.
Там, в тиши долин,
Сладко спят мои крестьяне —
Я не сплю один.

Летний вечер догорает,
В избах огоньки,
Майский воздух холодает —
Спите, мужички!

Этой ночью благовонной,
Не смыкая глаз,
Я придумал штраф законный
Наложить на вас.

Если вдруг чужое стадо
Забредет ко мне,
Штраф платить вам будет надо…
Спите в тишине!

Если в поле встречу гуся,
То (и буду прав)
Я к закону обращуся
И возьму с вас штраф;

Буду с каждой я коровы
Брать четвертаки,
Чтоб стеречь свое добро вы
Стали, мужички…

[Русская стихотворная пародия 1960, с. 510–511].

Минаевские пародии сложнее добролюбовской. Если Добролюбов высмеивал эстетизацию эротического и «бессодержательность» Фета-лирика, то Минаев обрушился на

Фета — консервативного публициста — автора «Заметок о вольнонаемном труде» (1862) и очерков «Из деревни» (1863, 1864, 1868, 1871)[70].

Семен — нерадивый работник в хозяйстве Фета, на которого жаловались другие вольнонаемные рабочие; он прогуливал рабочие дни и вернул взятый у Фета и не отработанный задаток только под давлением мирового посредника (очерки «Из деревни», 1863 [Фет 2001, с. 133–134]). Здесь же — глава IV «Гуси с гусенятами», в которой рассказывается о шести гусынях с «вереницей гусенят», забравшихся в фетовские посевы молодой пшеницы и попортивших зеленя; гусята эти принадлежали хозяевам местных постоялых дворов. Фет велел арестовать птиц и запросил у хозяев штраф, удовольствовавшись деньгами только за взрослых гусынь и ограничившись 10 копейками за одну гусыню вместо положенных двадцати; в конце концов он принял вместо денег шестьдесят яиц [Фет 2001, с. 140–142].

Фетовские очерки были восприняты значительной частью русского образованного общества как сочинения замшелого ретрограда. На автора посыпались обвинения в крепостничестве. В частности, об этом писал в очерках «Наша общественная жизнь» М. Е. Салтыков-Щедрин, язвительно заметивший о Фете — поэте и публицисте: «<…> На досуге он отчасти пишет романсы, отчасти человеконенавистничает, сперва напишет романс, потом почеловеконенавистничает, потом опять напишет романс и опять почеловеконенавистничает» [Салтыков-Щедрин 1965–1977, т. 6, с. 59–60].

Сходным образом аттестовал публицистику автора «Шепота, робкого дыханья…» другой радикально настроенный литератор — Д. И. Писарев в 1864 г.: «<…> Поэт может быть искренним или в полном величии разумного миросозерцания, или в полной ограниченности мыслей, знаний, чувств и стремлений. В первом случае он — Шекспир, Дант, Байрон, Гете, Гейне. Во втором случае он — г. Фет. — В первом случае он носит в себе думы и печали всего современного мира. Во втором — он поет тоненькою фистулою о душистых локонах и еще более трогательным голосом жалуется печатно на работника Семена <…> Работник Семен — лицо замечательное. Он непременно войдет в историю русской литературы, потому что ему назначено было провидением показать нам обратную сторону медали в самом яром представителе томной лирики. Благодаря работнику Семену мы увидели в нежном поэте, порхающем с цветка на цветок, расчетливого хозяина, солидного bourgeois (буржуа. — А.Р.) и мелкого человека. Тогда мы задумались над этим фактом и быстро убедились в том, что тут нет ничего случайного. Такова

должна быть непременно изнанка каждого поэта, воспевающего „шопот, робкое дыханье, трели соловья“» [Писарев 1955–1956, т. 3, с. 96, 90][71].

Престарелый поэт-«обличитель» П. В. Шумахер в сатирических стихах на празднование юбилея фетовской поэтической деятельности припомнил, хотя и неточно: «У Максима отнял гуся» [Шумахер 1937, с. 254]. О злополучных гусях либеральная и радикальная пресса помнила долго. Как несколько десятилетий спустя писал литератор П. П. Перцов, без напоминания о них «не обходились некрологи великого лирика иногда даже в видных органах» [Перцов 1933, с. 107].

Оценка Фета как крепостника и жестокосердого хозяина, отбирающего последние трудовые гроши у несчастных крестьян-тружеников, не имела ничего общего с действительностью: Фет отстаивал значение именно вольнонаемного труда, он пользовался трудом наемных рабочих, а не крепостных, о чем и написал в очерках. Владельцами гусят были состоятельные хозяева постоялых дворов, а отнюдь не истомленные полунищие хлебопашцы; писатель не самоуправствовал в отношении работников, а преследовал недобросовестность, лень и обман со стороны таких, как пресловутый Семен, причем часто безуспешно.

Как точно заметила Л. М. Розенблюм, «публицистика Фета <…> ни в малой мере не свидетельствует о грусти по ушедшей крепостнической эпохе» [Розенблюм 2003].

Однако можно говорить о другом — о настороженном отношении Фета к последствиям отмены крепостного права; что же касается идейных взглядов Фета, то они на протяжении пореформенного периода становились все более и более консервативными (среди поздних примеров — письмо К. Н. Леонтьеву от 22 июля 1891 г. с поддержкой идеи о памятнике ультраконсервативному публицисту М. Н. Каткову и резкой оценкой «змеиного шипения мнимых либералов» [Письма Фета Петровскому и Леонтьеву 1996, с. 297].

Новый род занятий, очерки и даже облик Фета, воспринимавшегося прежде как лирический поэт, витающий в мире прекрасного и чуждый меркантильным расчетам, рождали недоумение и вызвали отторжение или изумление[72]. Гордость Фета своими хозяйственными успехами оставалась непонятой[73].

Князь Д. Н. Цертелев заметил о Фете — поэте и Фете — авторе очерков об усадебном хозяйстве: «<…> Может показаться, что имеешь дело с двумя совершенно различными людьми, хотя оба они говорят иногда на одной и той же странице. Один захватывает вечные мировые вопросы так глубоко и с такой широтой, что на человеческом языке не хватает слов, которыми

можно было бы выразить поэтическую мысль, и остаются только звуки, намеки и ускользающие образы, другой как будто смеется над ним и знать не хочет, толкуя об урожае, о доходах, о плугах, о конном заводе и о мировых судьях. Эта двойственность поражала всех, близко знавших Афанасия Афанасиевича» [Цертелев 1899, с. 218].

Радикально настроенные литераторы обратили внимание на этот разительный диссонанс между «чистым лириком», певцом соловьев и роз, и практичнейшим хозяином — автором очерков, старающимся не упустить ни копейки своих денег. Соответственно в минаевских пародиях форма (стихотворный размер, «безглагольность») ассоциируются с «чистой лирикой», хранят воспоминание о фетовском «Шепот, робкое дыханье…», а «приземленное» содержание отсылает к Фету-публицисту.

По крайней мере частью радикальной литературной среды эстетизм Фета-поэта, славящего любовь и «серебро <…> ручья», и общественный консерватизм были истолкованы как две стороны одной медали: только помещик-«кровопийца», обирающий крестьян, и может на досуге любоваться «дымными тучками» и утреннею зарей: сердце черствого эстета глухо к народному горю, а доходы землевладельца позволяют вести ему праздный образ жизни. (В реальности Фет в первые годы своей хозяйственной деятельности свободного времени почти не имел, пребывая в хлопотах и разъездах; но об этом его критики предпочли забыть.)

Уже само воспевание красоты в «Шепоте, робком дыханье…» дразнило противников Фета. Все они могли бы повторить вслед за Н. А. Некрасовым — автором поэтического диалога «Поэт и гражданин»: «Еще стыдней в годину горя / Красу долин, небес и моря / И ласку милой воспевать…». Поэтические достоинства Фета и, в частности, стихотворения «Шепот, робкое дыханье…» оппоненты поэта могли признавать[74], но они ощущали абсолютную неуместность «чистой лирики» в то время, когда требовались песни протеста и борьбы.

Ситуацию точно оценил противник радикальной литературы Ф. М. Достоевский, согласившийся, что появление стихотворения Фета было, мягко говоря, несколько несвоевременным: «Положим, что мы переносимся в восемнадцатое столетие, именно в день лиссабонского землетрясения[75]. Половина жителей в Лиссабоне погибает; дома разваливаются и проваливаются; имущество гибнет; всякий из оставшихся в живых что-нибудь потерял — или имение, или семью. Жители толкаются по улицам в отчаянии, пораженные, обезумевшие от ужаса. В Лиссабоне живет в это время какой-нибудь известный португальский поэт. На другой день утром выходит номер лиссабонского „Меркурия“ (тогда всё

издавались „Меркурии“). Номер журнала, появившегося в такую минуту, возбуждает даже некоторое любопытство в несчастных лиссабонцах, несмотря на то что им в эту минуту не до журналов; надеются, что номер вышел нарочно, чтоб дать некоторые сведения, сообщить некоторые известия о погибших, о пропащих без вести и проч. и проч. И вдруг — на самом видном месте листа бросается всем в глаза что-нибудь вроде следующего: „Шепот, робкое дыханье…“ Не знаю наверно, как приняли бы свой „Меркурий“ лиссабонцы, но мне кажется, они тут же казнили бы всенародно, на площади, своего знаменитого поэта, и вовсе не за то, что он написал стихотворение без глагола, а потому, что вместо трелей соловья накануне слышались под землей такие трели, а колыхание ручья появилось в ту минуту такого колыхания целого города, что у бедных лиссабонцев не только не осталось охоты наблюдать „В дымных тучках пурпур розы“ или „Отблеск янтаря“, но даже показался слишком оскорбительным и небратским поступок поэта, воспевающего такие забавные вещи в такую минуту их жизни».

Но далее следует разъяснение, и оценка меняется: «Заметим, впрочем, следующее: положим, лиссабонцы и казнили своего любимого поэта, но ведь стихотворение, на которое они все рассердились (будь оно хоть и о розах и янтаре), могло быть великолепно по своему художественному совершенству. Мало того, поэта-то они б казнили, а через тридцать, через пятьдесят лет поставили бы ему на площади памятник за его удивительные стихи вообще, а вместе с тем и за „пурпур розы“ в частности. Поэма, за которую казнили поэта, как памятник совершенства поэзии и языка принесла, может быть, даже и немалую пользу лиссабонцам, возбуждая в них потом эстетический восторг и чувство красоты, и легла благотворной росой на души молодого поколения».

Итог рассуждения таков: «Какое-нибудь общество, положим, на краю гибели, все, что имеет сколько-нибудь ума, души, сердца, воли, все, что сознает в себе человека и гражданина, занято одним вопросом, одним общим делом. Неужели ж тогда только между одними поэтами и литераторами не должно быть ни ума, ни души, ни сердца, ни любви к родине и сочувствия всеобщему благу? Служенье муз, дескать, не терпит суеты. Это, положим, так. Но хорошо бы было, если б, например, поэты не удалялись в эфир и не смотрели бы оттуда свысока на остальных смертных <…>. А искусство много может помочь иному делу своим содействием, потому что заключает в себе огромные средства и великие силы» (статья «Г-бов и вопрос об искусстве», 1861 [Достоевский 1978, т. 18, с. 75, 76, 77]).

Д. Д. Минаев еще раз (в 1863 г.) спародировал стихотворение Фета, представив свой текст как будто бы раннюю, «дотургеневскую», редакцию самого автора; стихотворение с таким комментарием «прислал» «майор Бурбонов»; это одна из пародийных масок Минаева, условный образ тупого солдафона — «бурбона» (см.: [Русская стихотворная пародия 1960, с. 785]. Вот текст пародии:

Топот, радостное ржанье,
Стройный эскадрон,
Трель горниста, колыханье
Веющих знамен,

Пик блестящих и султанов;
Сабли наголо,
И гусаров и уланов
Гордое чело;

Амуниция в порядке,
Отблеск серебра, —
И марш-марш во все лопатки,
И ура, ура!..

[Русская стихотворная пародия 1960,с. 507]

Теперь стихотворная форма фетовского стихотворения наполняется совсем иным содержанием, нежели в минаевских пародиях «с гражданским отливом» — очень скудным: скалозубовским восторгом перед красотой военного строя, упоением ладной амуницией. Эстетизация любви и природы, присутствовавшая в фетовском оригинале, заменяется эстетизацией фрунта. Пародист словно заявляет: господину Фету нечего сказать и все равно, о чем «петь», — оригинальными мыслями поэт Фет явно де не блистает.

В утрированном виде Минаев отразил действительное понимание Фетом природы поэзии. Фет неоднократно утверждал, что в ней необходимы «безумство и чепуха» (письмо Я. П. Полонскому от 31 марта 1890 г.; цит. по: [Розенблюм 2003]).

Мнение о Фете как о поэте без идеи, если вообще не просто глупом существе, к тому же абсолютно безразличном к тематике собственных стихов, было весьма распространенным. Вот свидетельство А. Я. Панаевой: «Очень хорошо помню, как Тургенев горячо доказывал Некрасову, что в одной строфе стихотворения: „Не знаю сам, что буду петь, — но только песня зреет!“ Фет изобличил свои телячьи мозги» [Панаева 1986, с. 203]

[76].

Сам Тургенев спрашивал поэта: «Зачем ты относишься подозрительно и едва ли не презрительно к одной из неотъемлемых способностей человеческого мозга, называя ее *ковырянием*, рассудительностью, отрицанием — критике?» (письмо Фету от 10 (22) сентября 1865 г.) [Тургенев 1982—, письма, т. 6, с. 163–164].

Н. А. Некрасов в печатном отзыве (1866 года) утверждал: «У нас, как известно, водятся поэты трех родов: такие, которые „сами не знают, что будут петь“, по меткому выражению их родоначальника, г. Фета. Это, так сказать, птицы-певчие» [Некрасов 1948–1953, т. 9, с. 442][77]. (При этом ранее, откликаясь на сборник 1856 г., он признавал: «Смело можем сказать, что человек, понимающий поэзию и охотно открывающий душу свою ее ощущениям, ни в одном русском авторе, после Пушкина, не почерпнет столько поэтического наслаждения, сколько доставит ему г. Фет» [Некрасов 1948–1953, т. 9, с. 279].)

На недалекость Фета (всего только «толстого добродушного офицера») намекал граф Л. Н. Толстой В. П. Боткину в письме от 9 / 21 июля 1857 г., ощущая какое-то несоответствие между тонкими стихами и их творцом: «…И в воздухе за песнью соловьиной разносится тревога и любовь! — Прелестно! И откуда у этого добродушного толстого офицера такая непонятная лирическая дерзость, свойство великих поэтов» [Толстой 1978–1985, т. 18, с. 484] (речь идет о стихотворении «Еще майская ночь», 1857).

Фет — личность воспринимался прежде всего как недавний кавалерийский офицер, причем такая характеристика указывала на его ограниченность, неразвитость, простоватость ума. Тургенев, иронически отвечая на письмо Фета, в котором тот резко отстаивал свои права помещика и претендовал как землевладелец на привилегированное положение, замечал: «Государство и общество должно охранять штаб-ротмистра Фета как зеницу ока <…>» [Тургенев 1960–1968, т. 9, с. 155]. В другом письме он иронизировал по поводу «короткого кавалерийского шага» Фета (письмо Фету от 5, 7 (12, 19) ноября 1860 г.) [Тургенев 1982 — письма, т. 4, с. 258]; уже полуиронически (но все-таки только полу-, а наполовину всерьез) именовал Фета «закоренелым и остервенелым крепостником и поручиком старого закала» (письмо Фету от 18, 23 августа (30 августа, 4 сентября) 1862 г.) [Тургенев 1982—, письма, т. 5, с. 106].

Выбор Фетом, окончившим в 1844 г. императорский Московский университет и уже приобретшим некоторую

известность как поэт, военной службы диктовался неблагоприятными жизненными обстоятельствами. Его отец, потомственный дворянин Афанасий Неофитович Шеншин, встретил в Германии Шарлотту Элизабету Фёт (урожденную Беккер), которая уже состояла в браке с Иоганном-Петром-Карлом-Вильгельмом Фётом, и увез в Россию. Шеншин и Шарлотта Фёт, возможно, были сначала обвенчаны по протестантскому обряду 2 октября 1820 г. (православное венчание состоялось только в 1822 г.). Развод Шарлотты с Фётом был совершен только 8 декабря 1821 г., и рожденный от их союза ребенок, записанный как сын Шеншина, после расследования, проведенного церковными и светскими властями (расследование было вызвано неким доносом), в 1835 г. был признан сыном господина Фёта, утратив права русского дворянина. Сам Фет, по-видимому, считал своим отцом И. Фёта, хотя и старательно скрывал это; до относительно недавнего времени господствовала версия, что тот и был отцом поэта в действительности; факт венчания А. Н. Шеншина с Шарлоттой Фёт по протестантскому обряду отрицался (см., например: [Бухштаб 1974, с. 4–12, 48]). Сведения из новонайденных документов свидетельствует, но только косвенно, скорее, в пользу версии об отцовстве Шеншина (см.: [Кожинов 1993], [Шеншина 1998, с. 20–24]). Однако сам А. Н. Шеншин бесспорно считал Афанасия сыном не своим, а Фёта; об отцовстве Фёта свидетельствуют и письма брата матери поэта (см.: [Кузьмина 2003]). Официально поэт был признан потомственным дворянином Шеншиным только в 1873 г. после подачи прошения на высочайшее имя [Бухштаб 1974, с. 48–49] [78].

Фет решил выслужить дворянство; обычным и, как казалось, наиболее простым средством к этому была военная служба[79]. Фет поступил на военную службу в апреле 1845 г. унтер-офицером в Кирасирский орденский полк; спустя год получил офицерский чин, в 1853 г. перешел в лейб-гвардии уланский Его Императорского Высочества Цесаревича полк, к 1856 г. дослужился до звания ротмистра. «Но в 1856 г. новый царь Александр II, как бы в компенсацию дворянству за готовящуюся реформу, еще более затруднил проникновение в потомственные дворяне. По новому указу для этого стал требоваться уже не майорский, а полковничий чин, достигнуть которого в обозримый срок Фет не мог надеяться.

Фет решил уйти с военной службы. В 1856 г. он взял годовой отпуск, который частично провел за границей (в Германии, Франции и Италии), по окончании годового отпуска уволился в бессрочный, а в 1857 г. вышел в отставку и поселился в Москве»

[Бухштаб 1974, с. 35].

Фет на самом деле очень тяготился военной службой и в письмах другу И. П. Борисову отзывался о ней весьма резко: «через час по столовой ложке лезут разные гоголевские Вии на глаза», которых нужно не только терпеть, но коим «еще нужно улыбаться»[80]. Он утверждал: «Идеальный мир мой разрушен давно». Жизнь его подобна «грязной луже», в которой он тонет; он добрался «до безразличия добра и зла». Поэт признается: «Никогда еще не был я убит морально до такой степени», вся его надежда — «найти где-нибудь мадмуазель с хвостом тысяч в двадцать пять серебром, тогда бы бросил все» ([Письма Фета Борисову 1922, с. 214, 221, 227–228, 219, 216, 220]; ср.: [Фет 1982, т. 2, с. 191]). А в мемуарах «Ранние годы моей жизни» он писал о себе, что ему «пришлось принести на трезвый алтарь жизни самые задушевные стремления и чувства» [Фет 1893, с. 543][81].

Однако, выйдя в отставку, он демонстративно продолжал носить уланскую фуражку.

Еще одна пародия на «Шепот, робкое дыханье…» принадлежит Н. А. Вормсу, она входит в цикл «Весенние мелодии (Подражание Фету)» (1864):

Звуки музыки и трели, —
Трели соловья,
И под липами густыми
И она, и я.

И она, и я, и трели,
Небо и луна,
Трели, я, она и небо,
Небо и она.

[Русская стихотворная пародия 1960, с. 514–515]

Н. А. Вормс пародирует мнимую бессодержательность фетовского стихотворения: вместо трех строф оригинала — только две (зачем еще строфа, если и так нечего сказать?), причем вся вторая строфа построена на повторах слов, — как взятых из первой («трели», «и она, и я», «я, она», «и она»), так и появляющихся только в этом втором четверостишии («небо»). Наиболее частотными оказываются личные местоимения «я» и «она», лишенные определенного значения.

Наконец, в 1879 году «Шепот, робкое дыханье…» спародировал П. В. Шумахер:

ГОЛУБОЙ ЦВЕТ

(à la Фет)

Незабудка на поле,
Камень — бирюза,
Цвет небес в Неаполе,
Любушки глаза,
Моря Андалузского[82]
Синь, лазурь, сапфир, —
И жандарма русского
Голубой мундир!

[Шумахер 1937, с. 150]

Высмеивается опять-таки пресловутая бессодержательность Фета: все абсолютно разнородные образы подобраны на основе одного, совершенно случайного признака — голубого цвета. А вот упоминание о русском жандарме (жандармы носили голубые мундиры) по-своему ожидаемо: пародист намекает на пресловутые ультраконсерватизм, «охранительство» Фета.

Молодой поэт А. Н. Апухтин еще в 1858 г. сказал о музе Фета и о ее гонителях:

Но строгая жена с улыбкою взирала
На хохот и прыжки дикарки молодой,
И, гордая, прошла и снова заблистала
Неувядаемой красой.

(«А. А. Фету»)

[Апухтин 1991, с. 104]

Но отношение к Фету в литературных кругах ощутимо изменилось лишь ближе к концу его жизни. В. С. Соловьев писал о поэзии Фета в примечании к стихотворению «19 октября 1884 г.»: «А. А. Фет, которого исключительное дарование как лирика было по справедливости оценено в начале его литературного поприща, подвергся затем продолжительному гонению и глумлению по причинам, не имеющим никакого отношения к поэзии. Лишь в последние десятилетия своей жизни этот несравненный поэт, которым должна гордиться наша литература, приобрел благосклонных читателей» [Соловьев 1974, с. 73][83]

К концу века решительным образом изменилось и отношение к стихотворению Фета: «Для раннего символизма многократно цитируемое стихотворение Фета „Шепот, робкое дыханье…“ послужило <…> истоком бесконечно разнообразного

развертывания парадигмы (схемы, модели. — А.Р.) шепот (ропот, шелест и т. п.)» [Ханзен-Лёве 1999, с. 181].

СОСНЫ

Средь кленов девственных и плачущих берез
Я видеть не могу надменных этих сосен;
Они смущают рой живых и сладких грез,
И трезвый вид мне их несносен.

В кругу воскреснувших соседей лишь оне
Не знают трепета, не шепчут, не вздыхают
И, неизменные, ликующей весне
Пору зимы напоминают.

Когда уронит лес последний лист сухой
И, смолкнув, станет ждать весны и возрожденья, —
Они останутся холодною красой
Пугать иные поколенья.

1854

Источники текста

Первая публикация — журнал «Современник», 1855, № 1, с. 28. Стихотворение включено в состав прижизненных сборников поэзии Фета: Стихотворения А. А. Фета. СПб., 1856; Стихотворения А. А. Фета. 2 части. М., 1863. Ч. 1. Первая публикация — журнал «Моквитянин», 1842, № 1, с. 22. Стихотворение включено в состав прижизненных сборников поэзии Фета: Стихотворения А. Фета. М., 1850; Стихотворения А. А. Фета. СПб., 1856; Стихотворения А. А. Фета. 2 части. М., 1863. Ч. 1.

Место в структуре прижизненных сборников

При издании в сборниках 1856 и 1863 гг. стихотворение было помещено в состав раздела «Разные стихотворения» (см.: [Фет 2002, т. 1, с. 218, 289]). В плане неосуществленного нового издания, составленном Фетом в 1892 г., «Сосны» также включены в раздел «Разные стихотворения» (см. состав раздела в изд.: [Фет 1959, с. 248–331]).

Композиция. Мотивная структура

Стихотворение, как и большинство строфических лирических произведений Фета[84], состоит из трех строф, каждая из которых объединена перекрестной рифмовкой: АБАБ. Первая строфа содержит признание в нелюбви поэта к соснам, противопоставленным кленам и березам. Строфа начинается неожиданно, что характерно для любимой Фетом формы фрагмента: первый стих состоит из второстепенных членов предложения (обстоятельств) и открывается служебной частью речи — предлогом. Первая строка образует синтаксически и интонационно относительно замкнутое целое, она построена по принципу зеркальной симметрии: определяемое слово (сущ. в форме родит, падежа) + определение, выраженное прилагательным, — и, наоборот, определение, выраженное прилагательным + определяемое слово (сущ. в форме родит, падежа) — «кленов девственных» — «плачущих берез». Благодаря такому построению первой строфы образы кленов и берез и эпитеты «девственных» и «плачущих» оказываются выделены. Оба эпитета, особенно «девственных», остаются не разъясненными (почему клены «девственные»?).

Вторая строка — афористически безжалостно сформулированное отношение поэта к соснам. В ней появляется третий эпитет, который также пока неясен, непрозрачен (почему сосны — в отличие от кленов и берез — надменные?). В третьей и четвертой строках неприятие и даже неприязнь в отношении сосен усилены (они «смущают», их вид «несносен»), причем лишь в последнем стихе строфы отчасти содержится ключ к пониманию такого восприятия: неприемлем их «трезвый вид»; хотя и этот эпитет еще не вполне понятен (почему облик деревьев назван «трезвым» — это, конечно, метафора, но по какому признаку совершается перенос значения?).

Указательное местоимение *эти* побуждает воспринимать первую строфу как описание непосредственно обступающей поэта, открытой его взору картины: *эти* — ‘те самые, которые я вижу сейчас’.

Второе четверостишие повторяет смысловой узор первого. Первая строка так же, как и начальная строка первого четверостишия, открывается предлогом с пространственным значением («среди» — «в»), а выражение «воскреснувших соседей» — обобщенное обозначение «кленов девственных и плачущих берез», и составляющие его прилагательное и существительное тоже имеют форму родит, падежа. Характеристика сосен во втором стихе — «Не знают трепета, не шепчут, не вздыхают» — раскрытие их определения *надменные* из второго стиха первой строфы. Неприятию сосен, представленному в двух последних

строках второго четверостишия, в первом соответствуют также два заключительных стиха, где сказано, что эти хвойные деревья «смущают» лирическое «я» и что их вид ему «несносен». Раскрывается смысл выражения «трезвый вид» сосен: это *неизменность*, неспособность радоваться весне. Сосны — напоминание весной о зиме — времени оцепенения, о вр*е*менной смерти природы. Разъясняется эпитет берез *плачущие*: поскольку говорится о весеннем времени, их *слезы* — древесный сок. А эпитет *девственные* в применении к кленам указывает на тонкость, полупрозрачность их резных листьев.

Третье четверостишие также открывается упоминанием о лиственных деревьях — но теперь уже не пробужденных «ликующей» весной, а теряющих «последний лист» безотрадной холодной осенью. Однако осенняя утрата лиственными деревьями своего убора представлена не как свидетельство торжества смерти, пусть преходящего, а как проявление дара обновления и «возрожденья». Сосны же неприятны, причем уже не одному поэту, а и другим, и тем, кто моложе его, — «иным поколеньям», и сосны не просто неприятны, они «пугают». И наконец, причина их резкого неприятия приобретает отчетливость философской формулы: это «холодная краса».

Временн*а*я структура стихотворения: от весны, сменившей зиму, к осени и вновь (сквозь зиму) к весне: весна в первой и во второй строфах, осень и весна — в третьей. Поэтика времени в фетовском тексте отражает смену природных сезонов, «поэтику» природного цикла. Включенность в природный цикл вечного обновления осознается как дар истинной жизни.

В стихотворении противопоставлены пребывание вне времени, неизменность, олицетворяемые вечнозелеными соснами, и способность к переменам, символизируемая лиственными деревьями — кленами и березами. Неизменность трактуется как безжизненность, отстраненность от бытия и надменность, переменчивость и весенний расцвет — как открытость, «отзывчивость» к жизни. Вечная зелень не меняющихся сосен истолкована как проявление «холодной красы», контрастирующей с живой и подвижной красотой лиственных деревьев.

Образная структура. Лексика

Образы стихотворения двуплановые: с одной стороны, это описания природных явлений — деревьев. Образ «надменной сосны» встречается и в стихотворении «Еще вчера, на солнце млея…» (1864 (?)): «Глядя надменно, как бывало, / На жертвы холода и сна, / Себе ни в чем не изменяла / Непобедимая сосна».

В отличие от кленов и берез, которым приданы определенные свойства (девственная листва, капли сока — слезы, способность ронять листья осенью), образ сосен характеризуется только посредством отрицательного признака и остается зрительно и вещественно «пустым». Это впечатление создается повтором отрицания *не-*, к ним отнесенного: *не могу, несносен, не знают, не шепчут, не вздыхают, неизменные*.

Средства выразительности — эпитеты — передают предметные, визуальные свойства деревьев, указывая на тонкость листьев («девственные») и на прозрачность древесного сока («плачущие»). Слово *трепет* передает легкую дрожь листвы. И все же функция средств выразительности — не столько точность изображения, сколько одушевление, одухотворение природных существ. Метафоричен эпитет *девственные*, переносящий признак чистоты, нетронутости из мира людей в мир природы. Метафоричен эпитет *плачущий: слезы* в этом контексте означают восторг, любовь, радостное и даже экстатическое приятие бытия[85]. Слово «трепет» в поэтической традиции устойчиво употреблялось по отношению к миру природы. Один из наиболее известных примеров, очевидно, образцовый для автора «Сосен», — элегия В. А. Жуковского «Вечер», творчество которого и на мотивном уровне, и стилистически во многом сходно с фетовским. Но «трепетанье» ивы в элегии Жуковского — не чисто предметное свойство: «Трепетанье — это нежное, музыкальное слово, говорящее о стыдливости, о тончайшей вибрации — чего? души поэта, — хотя в то же время и ивы <…> у Жуковского нежность слова — это и есть его значенье <…>» [Гуковский 1995, с. 47][86].

По утверждению М. Н. Эпштейна, «самый частый эпитет, который прилагает Фет к явлениям природы, — „трепещущий“ и „дрожащий“» [Эпштейн 1990, с. 222]. Хотя для бесспорности этого вывода необходим исчерпывающий частотный словарь эпитетов поэзии Фета, в общем с таким утверждением можно согласиться.

С этим мнением солидарен И. Н. Сухих: «„Трепет“, действительно, одно из ключевых состояний фетовского мира, в равной степени относящееся к жизни природы и жизни души. Трепещут — хоровод деревьев, звук колокольчика, сердце, одинокий огонек, ивы, совесть, руки, звезды счастья»:

Покуда на груди земной
Хотя с трудом дышать я буду,
Весь трепет жизни молодой
Мне будет внятен отовсюду

(«Еще люблю, еще томлюсь…»)
[Сухих 2001, с. 50–51][87].

Как и у Жуковского, признак *трепетанья* отнесен у Фета иногда к природным явлениям и к неодушевленным предметам: «Вдали огонек одинокий / Трепещет под сумраком липок» («Весеннее небо глядится…», 1844), однако оно ассоциируется и с душевным движением: «И трепет в руках и ногах» («Я жду… Соловьиное эхо…», 1842). «Я снова умилен и трепетать готов» («Страницы милые опять персты раскрыли…», 1884).

Глагол *шепчут* может быть понят как метафора — указание на шелест листвы, но его метафорическое значение прежде всего мотивировано не реальным звуком, напоминающим шепот, а представлением об одушевленности деревьев как таковым. Не случайно глагол *шепчут* поставлен в один ряд с глаголом *вздыхают* посредством соединительного союза и. Глагол же *вздыхают* — исключительно одушевляющая метафора, вовсе не обозначающая реальные звуки, «издаваемые» деревьями[88].

Образы весны и зимы в фетовской поэзии не только предметны, но и символичны[89]. Символический характер фетовского стихотворения подчеркнут посредством именования деревьев «воскреснувшими»: клены и березы ассоциируются с воскресшим душою, обновленным человеком. Переносный, символический план также высветлен благодаря такому слову с отвлеченным значением, характеризующему весну, как «возрожденье».

В подтексте стихотворения прослеживается мотив творчества. Выражение «рой живых и сладких грез» если не обозначает прямо поэзию, игру вдохновения и воображения, то вызывает напоминание о них. Поэтизм «грезы» традиционен в применении к мечтаниям поэта. Соответственно, *трезвость* сосен может быть воспринята как поэтический антоним «опьянения» — вдохновения.

«Сосны» — полемическая реплика Фета в поэтическом диалоге с А. С. Пушкиным. У Пушкина они ассоциируются с долговечностью; таковы три сосны и молодая сосновая поросль — «племя незнакомое» в стихотворении«…Вновь я посетил…» [Пушкин 1937–1959, т. 3, кн. I, с. 400]. Иглы другого вечнозеленого дерева, ели, вызывают радостное представление о вечной жизни природы, не прекращающейся даже зимою («ель сквозь иней зеленеет» — «Зимнее утро» [Пушкин 1937–1959, т. 3, кн. 1, с. 183])[90].

Строка «Когда уронит лес последний лист сухой» —

поэтическое эхо, «свободная» цитата пушкинских «Роняет лес багряный свой убор» («19 октября» 1825 г.) и «Уж роща отряхает / Последние листы с нагих своих ветвей» («Осень») [Пушкин 1937–1939, т. 2, кн. 1, с. 424; т. 3, кн. 1, с. 318]. В «19 октября» листопад ассоциируется с «осенью души», в «Осени» тональность образа другая, но также никак не связанная с весенним возрождением.

Непривлекательная «холодная краса» напоминает «вечную красу» «равнодушной природы» [Пушкин 1937–1959, т. 3, кн. 1, с. 195] из пушкинского стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных…». Однако оценка этой вечной красоты у двух стихотворцев противоположна: Пушкин благословляет ее, Фет от нее отворачивается.

Лексика стихотворения подчеркнуто традиционна и для 1850-х годов архаична. Изобилуют поэтизмы: метафорический «рой» (грез), напоминающий батюшковское «где нежились рои красот» («Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы…» [Батюшков 1977, с. 349]); эмоционально-оценочный эпитет «сладких», словно переселившийся в стихотворение из поэзии В. А. Жуковского и К. Н. Батюшкова;[91] «трепет»; метафорические «шепчут», «вздыхают». Грамматическая форма *оне* (*онЬ*) — форма женск. рода местоимения он мн. числа именительного падежа; эта форма, характерная для церковнославянского языка, в разговорном русском языке была вытеснена формой они, которая стала общей для всех трех родов. В литературном языке написание *онЬ* было традиционным[92]; употреблялась ли Фетом рифма *онЬ* — *веснЬ* как поэтизм, противопоставленный обычному произношению этих слов (он***и*** — весн***е***), сказать затруднительно[93]. Точно такая же рифма есть в стихотворении-посвящении «М. Ф. Ванлярской при получении визитной карточки с летящими ласточками» (1891), не ориентированном на высокую поэтическую традицию. Рифма *онЬ* («трескучие звезды» — искры) — *мнЬ* встречается в шутливой поэме «Сон» (1856), по крайней мере в этом случае она явно не наделена особым поэтическим ореолом, а воспринимается как нейтральная. Но в стихотворении на высокую философскую тему «В полуночной тиши бессонницы моей…» (1888), ориентированном на пушкинские «Стихи, сочиненные ночью, во время бессонницы» и «В начале жизни школу помню я…» и написанном в традиционно поэтическом стиле, рифма в огнЬ — *онЬ* («богини») может быть воспринята как специфически книжная и архаизированная. Так же можно было бы, по-видимому, определить рифму *во снЬ*— *онЬ*(«песни») в стихотворении — символической картине на темы поэзии и любви «Соловей и роза» (1847). Возможно, таков и смысловой ореол рифмы *сторонЬ* — *онЬ* («собаки») в

стихотворении «Диана, Эндимион и сатир (Картина Брюллова)» (1855), ориентированном на традиции античной описательной лирики. Но рифма *в утомительном снѣ — онѣ* («полуночные образы») в стихотворении «Полуночные образы реют…», как представляется, таких оттенков смысла не содержит.

Метр и ритм

Стихотворение написано шестистопным ямбом с концевыми строками каждой из трех строф, написанными четырехстопным ямбом. Метрическая схема шестистопного ямба: 01/01/01/01/01/01 (для четных строк в стихотворении Фета: 01/01/01/01/01/01/0). Рифмовка перекрестная (АБАБ); нечетные строки соединены мужской рифмой, четные — женской. Для этого размера характерна обязательная цезура[94] после шестого слога, делящая стих на два равных трехстопных полустишия. Есть она и у Фета: «Средь кленов девственных / и плачущих берез» (6 + 6 слогов) или: «Я видеть не могу / надменных этих сосен» (6 + 7 слогов).

Еще с первых десятилетий XIX в. шестистопный ямб проникает в философскую лирику [Гаспаров 1984, с. 111]. Поэтому написание «Сосен» — стихотворения философского — шестистопным ямбом естественно. В 1840-х годов и позднее шестистопный ямб достаточно часто встречается и в описательной пейзажной лирике [Гаспаров 1984, с. 165]. Метрическим образцом и предметом полемики в трактовке темы осени для Фета могла быть «Осень» Пушкина, также написанная шестистопным ямбом.

В четырехстопных строках, завершающих каждую из строф, также присутствует цезура: «И трезвый вид / мне их несносен»; «Пору зимы / напоминают» (4 +5 слогов).

Благодаря смене размера с шестистопного на четырехстопный выделены концевые строки каждой из трех строф, выделены и содержащиеся в них смыслы: «несносность» сосен — связь сосен с зимой — пугающий «иные поколенья» вид.

Для ритмики стихотворения характерен пропуск схемных ударений на ключевых эпитетах: *девственных, плачущих, воскреснувших*, — схемные ударения должны приходиться на слоги, составляющие окончания. Таким образом эти слова приобретают дополнительное выделение; выделены они также и потому, что занимают предцезурную и послецезур-ную позиции. В строке «И, неизменные, ликующей весне» пропущено ударение на втором слоге, который составляет безударная приставка *не-*, а вместо этого содержится сверх-схемное ударение на начальном

союзе *и*, благодаря чему создается пауза перед словом *неизменные* — интонационное выделение смысла, в этом слове заключенного.

Звуковой строй

Для стихотворения характерна аллитерация на парные свистящие согласные *с* и *з,* в слабой позиции оглушающийся и переходящий в с: «***С***редь кленов дев***с***твенных и плачущих бере***с***». Этот звуковой ряд ассоциируется с двумя противоположными смыслами, связанными с лиственными деревьями и с соснами: ‘лиственностью’, ‘воскресением, возрождением’ («девственных», «берез», «сладких», «грез», «воскреснувших», «соседей», «вздыхают», «станет», «весны», «возрожденья») и ‘хвойностью’, ‘пугающей мертвенностью’, ‘надменностью’, ‘холодностью’ («сосен», «смущают», «трезвый», «несносен», «не знают», «неизменные», «зимы», «лист сухой», «смолкнув», «останутся», «красой»).

ВЕЧЕР

Прозвучало над ясной рекою,
Прозвенело в померкшем лугу,
Прокатилось над рощей немою,
Засветилось на том берегу.

Далеко, в полумраке, луками
Убегает на запад река.
Погорев золотыми каймами,
Разлетелись, как дым, облака.

На пригорке то сыро, то жарко,
Вздохи дня есть в дыханьи ночном, —
Но зарница уж теплится ярко
Голубым и зеленым огнем.

<1855>

Источники текста

Первая публикация — журнал «Отечественные записки», 1855, № 5, с. 2. Стихотворение включено в состав прижизненных сборников поэзии Фета: Стихотворения АЛ. Фета. СПб., 1856; Стихотворения А. А. Фета. 2 части. М., 1863. Ч. 1.

Место в структуре прижизненных сборников

При издании в сборнике 1856 г. стихотворение было помещено в состав цикла «Разные стихотворения», в составе этого же цикла опубликовано в сборнике 1863 г. (см.: [Фет 2002, т. 1, с. 227, 291]). В плане издания 1892 г. стихотворение было помещено Фетом в состав цикла «Вечера и ночи» (перед ним следует стихотворение «Степь вечером», отделяющее от «Вечера» стихотворение «Шепот, робкое дыханье…»). Благодаря этому стихотворение вступает в поэтический диалог с другими текстами цикла — как пейзажными («Вдали огонек за рекою…», 1842; «Долго еще прогорит Веспера скромная лампа…», 1842; «Ночью как-то вольнее дышать мне…», 1842; «Рад я дождю… От него тучнеет мягкое поле…», 1842, «Летний вечер тих и ясен…», 1847; «Что за вечер! А ручей…», 1847; «Степь вечером», 1854;

«Колокольчик», 1859; «Благовонная ночь, благодатная ночь…», 1853) и пейзажно-философскими («Я люблю многое, близкое сердцу…», 1842; «Каждое чувство бывает понятней мне ночью, и каждый…», 1843; «Любо мне в комнате ночью…», 1847; «На стоге сена ночью южной…», 1857; «Заря прощается с землею…», 1858; «Молятся звезды, мерцают и рдеют…», 1883) и любовными («Право, от полной души я благодарен соседу…», 1842; «Скучно мне болтать о том, что высоко, прекрасно…», 1842; «Я жду… Соловьиное эхо…», 1842; «Здравствуй! тысячу раз мой привет тебе, ночь!», 1842; «Друг мой, бессильны слова, — одни поцелуи всесильны…», 1842; «Слышишь ли ты, как шумит вверху угловатое стадо?», 1842; «Шепот, робкое дыханье…», 1850; «Сегодня все звезды так пышно…», 1888; «От огней, от толпы беспощадной…», 1889). В этом соседстве, казалось бы, чисто пейзажное стихотворение «Вечер» приобретает и философский (день и ночь как два лика природы и бытия — мотив, характерный для поэзии Ф. И. Тютчева, таящееся в глубине природы хаотическое, грозовое начало, проявлением которого оказываются неназванный гром и «зарница»), и любовный (гроза чувств, зарождающаяся «зарница» страсти) подтексты.

Композиция

Стихотворение, как и большинство строфических лирических произведений Фета, состоит из трех строф, каждая из которых объединена перекрестной рифмовкой: АБАБ. Первая строфа содержит картину наступающего грозового вечера, наплывающей тени от туч и яркого света (еще неясно, от чего этот свет — от далекой молнии-зарницы или от закатного солнца). Первая строка заключает в себе звуковой образ («прозвучало») вместе со зрительным, визуальным («ясная река»). Вторая строка синтаксически симметрична первой, обе построены по схеме: глагольное сказуемое + + предлог + определение, выраженное прилагательным, + + обстоятельство места, выраженное существительным в косвенном падеже. Она также членится на два образа — звуковой («прозвенело») и визуальный («померкший луг»). Однако синтаксическое сходство лишь отчасти сочетается с семантическим, не менее отчетливо и смысловое различие: если в первом стихе пейзаж светлый (река «ясная»), то во втором — теневой («померкший» луг). В третьей строке, синтаксически тождественной первой (за исключением обратного порядка определение + определяемое слово: «рощей немою» — в отличие от «ясной рекою»), с которой они рифмуются, зрительный образ полностью вытесняется звуковым: «Прокатилось над рощей

немою». Цветовой эпитет заменен звуковым (*немая*). Четвертый стих, синтаксически тождественный первому и с ним рифмующийся, напротив, передает только зрительное впечатление: «Засветилось». Одновременно он вводит в картину природы точку зрения наблюдателя («на том» — на другом по отношению к положению созерцающего картину). По этим признакам стихи первой строфы группируются: 3 + 1.

Хотя принцип рифмовки — перекрестный (рифмуются: первая + третья строки и вторая +, четвертая), семантически созвучны скорее первая — четвертая и вторая — третья строки. В первой и четвертой содержится значение ‘яркий свет’ (*ясная — засветилось*), в то время как во второй и в третьей — значения ‘отсутствие признака’ (цвета — *померкший* и звука — *немая*). Своеобразное «эхо», перекличка значений, объединяя так строки первой строфы, создает опоясывающую смысловую «рифму».

Во второй строфе также присутствует взгляд наблюдателя, как и в концовке первой: река убегает «далеко» и «на запад» по отношению к его положению в пространстве. Контраст света и темноты, присутствовавший в первой строфе, в первой половине второй строфы сменяется их своеобразным синтезом («полумрак»). Вводится мотив движения (река «убегает»), Излучины, извивы («луки») реки — своеобразное соответствие «извивам», колебаниям, «поворотам» света и темноты, звука и беззвучия, о которых было сказано в первых четырех строках. Усложненный синтаксис строки «Далеко, в полумраке, луками», состоящей только из обстоятельств места и образа действия, выраженных наречием (*далеко*) и двумя существительными (*в полумраке, луками*). В отличие от первой части строфы, в которой взгляд скользит над поверхностью земли и воды, во второй части он устремляется вверх, к вечерним облакам. В двух ее строках также объединены свет и его отсутствие-исчезновение, но объединены по принципу контраста: «золотые каймы» облаков «погорели», словно оставив после себя быстро улетучившийся дым.

Предложения второй строфы противостоят синтаксису первой: первая строфа состоит из четырех безличных предложений, совпадающих с границами четырех стихов. Во второй строфе только два предложения, занимающие каждое по две строки. Благодаря этому происходит замедление интонации: для первой строфы в сравнении со второй характерно быстрое интонационное движение, которому соответствует смена «кадров» пейзажа (река, луг, роща, тот берег), поданная как подобие киномонтажа. Во второй строфе даны лишь два пейзажных кадра, образ реки дан посредством не монтажа, а скольжения взгляда —

наподобие движения камеры, именуемого в кинематографии трэвелингом.

В третьей строфе контрастная поэтика переведена в план температурных ощущений, отражающих присутствие лирического «я», эти ощущения («то сыро, то жарко») испытывающего. Упоминание о «пригорке» — явное указание на местонахождение «я» в изображаемом пространстве; с этого пригорка он, вероятно, и видит реку, луг, рощу, облака. Контрастам света (цвета) и темноты, звука и безмолвия, содержащимся в первых двух частях текста, в третьей строфе соответствует соединение противоположностей дня и ночи, парадоксально объединенных вместе посредством метафоры «вздохи — дыханье». Завершает строфу своеобразная свето-и цветовая вспышка: «Голубым и зеленым огнем».

Синтаксически третья строфа более сходна со второй, чем с третьей. Последние строки третьего четверостишия — «Но зарница уж теплится ярко / Голубым и зеленым огнем» — по синтаксической структуре напоминают последние строки четверостишия второго — «Погорев золотыми каймами, / Разлетелись, как дым, облака». В обоих случаях предложения занимают по две стихотворные строки, но их синтаксические структуры зеркальны по отношению друг к другу. В стихах «Но зарница уж теплится ярко / Голубым и зеленым огнем» синтаксическое ядро «подлежащее + сказуемое» предшествует группе второстепенных членов предложения, а в строках «Погорев золотыми каймами, / Разлетелись, как дым, облака» синтаксическое ядро следует за второстепенными членами предложения, занимая не первый, а второй стих, причем последовательность подлежащего и сказуемого — обратная: «сказуемое + подлежащее».

Последние строки всех трех четверостиший связывает образ яркого света: «Засветилось» — «Погорев золотыми каймами, / Разлетелись, как дым, облака» — «<…> зарница уж теплится ярко / Голубым и зеленым огнем». Так, в композиции, в структуре стихотворения как бы отражен образ грозового эха, которым текст открывается: в концовке текста повторяется упоминание о вспышках, сполохах молний, содержащееся в первой строфе.

Противительный союз *но*, которым вводится строка «Но зарница уж теплится ярко», по-видимому, противопоставляет приближающуюся грозу одновременно и уходящему дню, и наступающей ночи.

Образная структура

Стихотворение строится на парадоксальном сочетании образов света (и яркого цвета) и темноты. Название «Вечер», традиционное для русской поэтической традиции («Вечер» — стихотворение В. А. Жуковского, одна из первых элегий с пейзажными элементами), формирует ожидание встретить в тексте упоминание об обычных признаках этого времени суток: о смене дневного, солнечного света ночной темнотой, о закате, о появлении луны на небе. Однако Фет заменяет эти ожидаемые признаки вечера упоминанием о грозе или о грозовом эхе; игра, переливы света и темноты объясняются скорее не приближением ночи, а подступающей грозой. Вопреки традиции вечернего пейзажа стихотворение завершается не наступлением сумерек или ночной темноты, а яркой вспышкой света — образом молнии-«зарницы». Традиционен, почти цитатен в своей основе только образ горящих в закатных лучах облаков, напоминающий строки из «Вечера» Жуковского: «Уж вечер… облаков померкнули края…» и отчасти из его же «Невыразимого»: «сей пламень облаков, / По небу тихому летящих» [Жуковский 1999–2000, т. 1, с. 76, т. 2, с. 129][95].

Образ «зарницы»-молнии появляется только в конце, объясняя природу раскатов и звона, упоминаемых в начале стихотворения. В первых строках само явление грозы еще не названо, дано лишь впечатление от него в форме безличных предложений (что «прозвучало», «прозвенело», «прокатилось», «засветилось», еще неизвестно). Сходный прием встречается в стихотворении «Весенний дождь» (1857 (?)), в котором не упомянутый прямо дождь заменен неопределенно-личным местоимением *что-то*: «И что-то к саду подошло, / По свежим листьям барабанит».

В подтексте стихотворения, возможно, «мерцает» мотив творчества: звук, о котором говорится в первой строке, — очевидно, гром, но не исключено и иное понимание — это грозовое эхо. А эхо — образ-символ поэзии (классическое стихотворение Пушкина «Эхо»).

Метр и ритм

Стихотворение написано трехстопным анапестом — самым популярным и «заметным» трехсложным размером в русской поэзии начиная с середины XIX в., лишенным определенного семантического ореола (см: [Гаспаров 1984, с. 172]). Его метрическая схема: 001/001/001 для стихов с мужским окончанием (завершающихся ударным слогом) и 001 /001 /001 /0 для стихов с мужским окончанием (завершающихся безударным

слогом).

В ритмическом отношении выделяется строка «Вздохи дня есть в дыханьи ночном». В ней присутствуют два сверхсхемных ударения (вздо́хи и е́сть). Ритмическая схема строки — 101/101/001 вместо метрически правильной 001/001/001. Таким образом оказывается выделенным начальное слово *вздохи*, и «затрудненная» строка становится ритмическим подобием вздоха.

Выразителен перенос на границе двух последних стихов третьей строфы: «Но зарница уж теплится ярко / Голубым и зеленым огнем». Единый оборот *теплится голубым и зеленым огнем* разорван границей строки и нарушением привычного порядка слов («теплится ярко» вместо «ярко теплится»)[96]. Посредством постановки наречия *ярко* в конец строки — в сильную позицию и в положение рифмующегося слова — происходит выделение значения яркости, также акцентирована цветовая гамма зарницы, — благодаря тому что выражение «Голубым и зеленым огнем» занимает целый стих, завершающий весь текст.

Звуковой строй

Аллитерации на *р* в тексте стихотворения — подражание раскатам грома. Скопление звуков *р* (семь) отличительно именно для первой строфы, изображающей гром; причем этот звук встречается во всех четырех строках четверостишия. Во второй строфе только четыре *р* (по одному на каждую строку), а в третьей — пять (только в первом и в третьем стихах). Другой сонорный звук — *л* — ассоциируется с семантикой пространства: ***л***уг, да***л***еко, ***л***уками. Акустические (подражание грому) и пространственные ассоциации, характерные для этих двух звуков, объединены в глаголах звучания и движения (п***р***озвуча***л***о, п***р***озвене***л***о, п***р***окати***л***ось, ***р***аз***л***етелись), вместе и порознь эти звуки встречаются, в частности, в существительных и прилагательных с цветовой и световой семантикой (поме***р***кшем, по***л***ум***р***аке, зо***л***отыми, за***р***ница, го***л***убым, зе***л***еным). В стихотворении также выделен звук *з*, ассоциирующийся одновременно и со «звоном», со звуком, и со светом и с предметами, воспринимаемыми зрением: про***з***вучало, про***з***венело, ***з***асветилось, ра***з***летелись, ***з***апад, ***з***олотыми, ***з***арница, ***з***еленым.

Так благодаря звуковому строению текста происходит своеобразное «примирение» и «слияние» звука и пространства в свете и цвете[97]. Так создается цельное, синэстетическое восприятие звука, света и цвета.

ЕЩЕ МАЙСКАЯ НОЧЬ

Какая ночь! На всем какая нега!
Благодарю, родной полночный край!
Из царства льдов, из царства вьюг и снега
Как свеж и чист твой вылетает май!

Какая ночь! Все звезды до единой
Тепло и кротко в душу смотрят вновь,
И в воздухе за песнью соловьиной
Разносится тревога и любовь.

Березы ждут. Их лист полупрозрачный
Застенчиво манит и тешит взор.
Они дрожат. Так деве новобрачной
И радостен и чужд ее убор.

Нет, никогда нежней и бестелесней
Твой лик, о ночь, не мог меня томить!
Опять к тебе иду с невольной песней,
Невольной — и последней, может быть.

15 мая 1857[98]

Источники текста

Первая публикация — журнал «Русский вестник», 1857, т. 12, № 11, ноябрь, кн. 2, с. 443. Стихотворение включено в состав прижизненных, сборников поэзии Фета: Стихотворения А. А. Фета. 2 части. М., 1863. Ч. 1. Автограф стихотворения — в так называемой тетради I (шифр: 14166. LXXVIIіб.10), хранящейся в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской академии наук (с разночтениями — стих 4: «Как твой идет и свеж и ясен май!»; стих 14: «Твой зов, о ночь, не мог меня томить!» [Генералова, Кошелев, Петрова 2002, с. 480]), другой автограф стихотворения — в письме Фета В. П. Боткину от 18 мая 1857 г.

Место в структуре прижизненных сборников

При издании в сборнике 1863 г. стихотворение было

помещено в состав цикла «Весна», состоящего из одиннадцати стихотворений. «Еще майская ночь» — девятый текст в цикле. Состав цикла: I. «Уж верба вся пушистая…»; II. «Еще весна — как будто неземной…»; III. «На заре ты ее не буди…»; IV. «Еще весны душистой нега»; V. Пчелы; VI. Весенние мысли; VII. Весна на дворе; VIII. Первый ландыш; IX. Еще майская ночь; X. «Опять незримые усилья…»; XI. Весенний дождь.

В составе цикла стихотворение «Еще майская ночь» выделяется философичностью (другие произведения относятся скорее к пейзажной и / или любовной лирике) и драматическим (а потенциально — трагическим) смыслом концовки: лирическое «я» ощущает не только сродненность, но и разлад с вечно обновляющейся природой, предчувствует вероятную близость смерти. Антитеза вечной природы и смертного «я» встречается также в еще одном стихотворении цикла, «Еще весна, — как будто неземной…» (1847): «Придет пора — и скоро, может быть, — / Опять земля взалкает обновиться, / Но это сердце перестанет биться / И ничего не будет уж любить».

В плане неосуществленного нового издания, составленном Фетом в 1892 г., оно также включено в раздел «Весна», содержащий двадцать три стихотворения (см. состав раздела в изд.: [Фет 1959, с. 134–145]).

Композиция. Мотивная структура

Стихотворение, как и большинство строфических лирических произведений Фета, состоит из трех строф, каждая из которых объединена перекрестной рифмовкой: АБАБ. Первая строфа, открывающаяся восклицанием «Какая ночь!», содержит обращение — благодарение весенней ночи (первые две строки) и обобщенную картину возрождающейся весенней природы.

Начало второй строфы — повтор того же восклицания, которым открывалась первая, однако смысл второго четверостишия иной. Появляются конкретные черты пейзажа, хотя и поданные в метафорическом ключе (звезды), и весенние звуки — «песнь соловьиная». Весна предстает сначала в зрительном восприятии, при этом взгляд воображаемого созерцателя устремлен вверх, к звездному небосводу (первые две строки второго четверостишия). В третьей строке строфы зрительное восприятие сменяется слуховым, акустическим: слышна «песнь соловьиная». Четвертый стих — своеобразный промежуточный итог в тексте стихотворения: весна — пора тревоги и любви.

Смысл слова *тревога* пока что не вполне ясен, но очевидно,

что прежде всего это тревога томления, любовного чувства; не случайно лексемы *тревога и любовь* поставлены в один ряд, объединены соединительным союзом и.

Но стихотворение этим не заканчивается. В третьей строфе акустическое восприятие вновь сменяется зрительным: дается описание весенних берез. Однако начинается это описание с метафоры «Березы ждут», причем как бы оборванной, «недоговоренной» (нет дополнения — ждут чего? кого?). Благодаря этому высказывание приобретает многозначный смысл (ждут весны, обновления, любви, которая царит и в мире природы)[99].

Вторая половина строки, открывающей третье четверостишие, содержит предметные детали, относящиеся к березам («лист полупрозрачный»); зрительный образ присутствует и в третьей строке: «Они дрожат». Это не только одушевляющая метафора, но и изображение легкой дрожи листьев на ветру. Концовка строфы — сравнение деревьев с «девой новобрачной» — переводит картину весенней природы вновь в метафорический план.

Четвертая строфа — своеобразное «эхо» первой. Она также открывается восклицательным предложением и обращением к весенней ночи. Второе предложение, занимающее две последние строки произведения, — также обращение к ночи, хотя и не оформленное как восклицание. Но теперь взгляд лирического «я» устремлен не на мир вовне, а внутрь своей души. В предпоследней строке содержится повтор слова *песнь / песня*, однако это уже не весенняя «песнь соловьиная», а «песнь» лирического «я», музыка души, стихи.

«Песнь» лирического «я» «невольная», ибо она, как и «песнь соловьиная», неудержимо стихийна.

Концовка резко ломает эмоциональный тон текста: весеннее обновление природы контрастирует с состоянием созерцателя, ожидающего вскоре возможную смерть. Прежде мир «я» и мир весенней ночи пребывали в счастливой гармонии, теперь она нарушена. И «томление» «я» может быть понято как неисполнимое стремление к растворению в мире природы.

Упомянутая в конце второй строфы «тревога» теперь может быть прочитана не только как счастливая (томление любви, сладкое томление, вызванное обновлением природы), но и как тревога, беспокойство в ожидании возможной смерти «я». И эта тревога контрастирует с радостной «дрожью» весенних берез.

Природа, красота и любовь составляют для автора стихотворения нераздельное единство. (Показательно сравнение берез с «девой новобрачной».) Ночная весенняя природа — это не только зримый мир, в весенней ночи приоткрывается, очевидно,

сущность бытия: не случайно лирическое «я» «томит» ночь в ее «бестелесности», причем для того чтобы передать это стремление, Фет прибегает к окказиональной (не существующей в языке) грамматически неправильной форме *бестелесней* (сравнительная степень образуется вопреки правилам не от качественного прилагательного, а от относительного *бестелесный*, не имеющего степеней сравнения).

От ликования природы и ликования «я» к констатации близкого уничтожения созерцающего ее красоту — таков мотивный «рисунок» стихотворения[100].

Образная структура

Стихотворение построено на противоречивом сочетании условных, метафорических образов («царство льдов», «царство вьюг и снега»), в том числе примеров олицетворения мая и ночи наподобие живого существа («вылетает май», «лик» ночи) с образами предметными, но наделенными («лист полупрозрачный») или объединяющими предметность и метафорическое одушевление («звезды <…> / Тепло и кротко в душу смотрят», «Березы ждут», «Они дрожат»[101]).

Образ звезд, возможно, соотнесен с лермонтовским «И звезда с звездою говорит» [Лермонтов 1989, т. 1, с. 85]. Однако в стихотворении М. Ю. Лермонтова разговор, «союз» звезд противопоставлен одинокому, затерянному в бытии лирическому герою, в то время как у Фета звезды обращены к «я», «смотрят» ему в «душу».

Метр и ритм. Синтаксис

Стихотворение написано пятистопным ямбом с чередующимися женскими и мужскими окончаниями стихов. «В лирике 5-стопный ямб выступает соперником 6-стопного в его последней области — в элегической и смежной с ней тематике» [Гаспаров 1984, с. 167]. Фетовское стихотворение — уже не элегия в ее «чистом» виде; разрушение жанра элегии произошло еще в 1820—1830-е годы. От элегии сохраняется (в редуцированном, ослабленном виде) мотив размышлений о жизни, философичность. Приуроченность раздумий лирического героя к ночному времени суток также характерна для многих произведений этого жанра. О признаках элегии напоминают скрытая антитеза «прошлое — настоящее», мотив отчуждения от жизни, переоценка прожитого.

Метрическая схема пятистопного ямба: 01/01/01/01/01 (в

нечетных строках стихотворения Фета за последней — пятой — стопой следует наращение в виде безударного слога).

В фетовском произведении последовательно используется внутристиховая пауза — цезура, занимающая позицию после второй стопы и делящая строки на полустишия. Благодаря цезуре интонационно выделены не только обращения «Какая ночь!», «На всем какая нега!», «Благодарю» (их выделение диктуется прежде всего синтаксисом, а не стихом), но и характеристика холодной зимы («Из царства льдов», «из царства вьюг и снега»), отрадных примет мая («Как свеж и чист»), звезд («Тепло и кротко»), весеннего воздуха («И в воздухе»); внимание акцентируется на свойствах соловьиной песни («разносится»), на весенних чувствах («тревога и любовь»), на березах («Березы ждут», «Они стоят»).

Только в последней строке цезура сдвинута на один слог вперед: «Невольной // — и последней, может быть» вместо «Невольной — и // последней, может быть» (знак «//» обозначает местоположение цезуры). Пауза перед «и последней» создает эффект трудного выговаривания мысли о смерти, но инерция текста, в котором прежде цезуры везде находились после четвертого, а не после третьего слога, побуждает (вопреки синтаксису и пунктуационному знаку — тире) сделать паузу после союза и, перед словом последней. В этом случае лексема последней оказывается интонационно особенно выделена, окрашена.

Ритмика стихотворения отличается пропусками ударений на метрически сильных позициях первых стоп («Бла***го/д***арю», «Он***и*** / дрожат», «Нет, н***и/к***огда»), вторых стоп («И в в***о/з***духе», «Заст***е/н***чиво»), третьих стоп («твой в***ы/л***ет***а/е***т»), четвертых стоп («зв***е/з***ды д***о***», «п***е/с***нью с***о***/ловьи/ной», «пол***у***/прозра/чный» «де/ве н***о***вобра/чной», «и б***е***/сте-ле/сней»), («/» — знак границы стоп, определяемых в соответствии с границами фонетических слогов; подчеркиванием выделены безударные гласные, на которые должно приходиться ударение согласно метрической схеме.) Эти ритмические особенности в отдельных случаях, несомненно, значимы: выделены и благодарение, и отрицание «Нет, никогда», отчетливо заметными оказываются эпитеты, произносимые благодаря пропуску схемных ударений с некоторым «ускорением»: *соловьиной, полупрозрачный, новобрачной, бестелесней*).

Одна из отличительных черт синтаксиса — это варьирование длины предложений, которые могут или укладываться в пределы полустишия (два предложения в первой строке: «Какая ночь! На всем какая нега!»), или занимать строку («Благодарю, родной полночный край!»), или полторы («Так деве новобрачной / И

радостен и чужд ее убор») или, наконец, две («Из царства льдов, из царства вьюг и снега / Как свеж и чист твой вылетает май!», «И в воздухе за песнью соловьиной / Разносится тревога и любовь», «Опять к тебе иду с невольной песней, / Невольной — и последней, может быть»). Стихотворение открывается короткими восклицаниями (автор словно не находит слов для восторга и благодарения ночи), которые сменяются попыткой выговорить чувство благодарности, и развернутыми повествовательными конструкциями. Финальные пространные обращения-размышления противопоставлены коротким восторженным восклицаниям, открывающим первую строфу. Синтаксически последняя строфа противопоставлена не только первой, но и второй и третьей. Три первые строфы открываются короткими предложениями, занимающими по полустишию: «Какая ночь!» (дважды) и «Березы ждут».

В третьей строфе есть еще одно короткое предложение, состоящее только из подлежащего и сказуемого: «Они дрожат», синтаксически тождественное предложению «Березы ждут». При помощи такого синтаксического повтора внимание привлекается к образу берез как к центральному в стихотворении.

Для синтаксиса стихотворения также характерны повторы слов и / или грамматических конструкций: «Из царства льдов, из царства вьюг и снега», «с невольной песней, / Невольной». Повтор усиливает и значимость характеристики зимы (‘холодная’, ‘по-царски властная’). И спонтанность, непроизвольность «невольной» «песни» поэта.

Обращают на себя внимание также примеры постановки сказуемого перед подлежащим: «вылетает май»[102], «Разносится тревога и любовь» (для русского языка более привычен противоположный порядок). Посредством этого приема подчеркивается динамика, движение. Еще более выразительны случаи постановки определения после определяемого слова, а не перед ним: «за песнью соловьиной», «лист полупрозрачный», «деве новобрачной». Помещение определения после определяемого слова — черта, характерная для церковнославянского языка и унаследованная в высоком стиле русской поэзии XVIII века. Прибегая к такому синтаксическому приему, Фет придает своему стихотворению торжественное, почти одическое звучание. Кроме того, эти определения — эпитеты благодаря нарушению привычного порядка слов приобретали дополнительное воздействие, усиленное их концевой позицией в строках и участию в создании рифм.

Звуковой строй

В стихотворении выделяются повторы звуков *н, с* и парного звонкого *з, л, р*, в меньшей мере *т*. Они акцентированы не только из-за частотности (пять звуков *н* в тринадцатой строке, открывающей последнее четверостишие) или силе (*н, л* и *р* — сонорные согласные, иначе так и называемые «звучные»). Эти звуки входят в состав ключевых слов стихотворения, связанных его тематикой (май**с**кая, **с**веж, чи**с**т, **н**ега, **н**очь, **т**епло, **тр**евога, к**р**о**т**ко, пе**сн**ью, со**л**овьи**н**ой, **л**юбовь, бе**р**езы, бе**ст**еле**сн**ей, **л**ик, **т**оми**т**ь[103] и др.).

Т, р и *л* выполняют отчасти и звукоподражательную функцию, словно имитируя трель соловья и фактически становясь ее свернутым обозначением (анаграммой) в строке «**Р**азносится **тр**евога, и **л**юбовь».

Из гласных выделен в первой строфе открытый звук ***а***: он встречается семь раз и звучит в сильной (ударной) позиции. Во всех других строфах частотность а намного ниже. Звук ***а*** словно ассоциируется с «открывающейся», выходящей на волю весной и маем (а м**а**й — одно из ключевых слов стихотворения, завершающее первое четверостишие). В последующих строфах звук *а*, по-видимому, частично теряет прежнее значение, но остается выделенным в ударных позициях (особенно в акцентированных определениях *полупрозр**а**чный, новобр**а**чной*, также значим он и в повторенном *как**а**я*.

Вот схема звукового строя стихотворения:

Как**а**я ночь! **Н**а в**с**ем как**а**я **н**ега!
Бл**а**года**р**ю, **р**одной по**лн**очный кр**а**й!
Из ц**арст**ва льдов, из ц**арст**ва вьюг и с**н**ега[104]
Как **с**веж и чи**ст т**вой вы**лет**а**ет** май!

Как**а**я **н**очь! В**с**е **з**вез**д**ы до еди**н**ой
Тепл**о** и к**р**о**т**ко в душу **с**мо**тр**я**т** вновь,
И в воздухе за пе**сн**ей **с**о**л**овь**и**ной
Ра**зн**о**с**ится **тр**евога и **л**юбовь.

Бе**р**е**з**ы ждут. Их **л**и**ст** по**л**уп**р**о**з**р**а**ч**н**ый
За**ст**енчиво ма**н**и**т** и **т**еши**т** в**з**о**р**.
Они **д**р**о**ж**ат**. Так деве **н**овоб**р**а**ч**н**ой
И **р**а**д**о**ст**е**н** и чужд ее убо**р**.

Нет, **н**икогд**а** **н**е**ж**н**е**й и бе**ст**е**л**е**сн**ей
Твой **л**ик, о **н**очь, **н**е мог ме**н**я **т**оми**т**ь!
Опя**т**ь к **т**ебе иду с **н**евольн**о**й **п**е**сн**ей,
Невольн**о**й — и по**сл**едн**е**й, може**т** бы**т**ь.

«Заря прощается с землею…»

Заря прощается с землею,
Ложится пар на дне долин,
Смотрю на лес, покрытый мглою,
И на огни его вершин.

Как незаметно потухают
Лучи и гаснут под конец!
С какою негой в них купают
Деревья пышный свой венец!

И всё таинственней, безмерней
Их тень растет, растет, как сон;
Как тонко по заре вечерней
Их легкий очерк вознесен!

Как будто, чуя жизнь двойную
И ей овеяны вдвойне,
И землю чувствуют родную
И в небо просятся оне[105].

<1858>

Источники текста

Первая публикация — журнал «Русский вестник», 1858, т. 18, № 12 (декабрь), кн. 2, с. 629. Стихотворение (с незначительными изменениями) включено в состав прижизненного сборника поэзии Фета: Стихотворения А. А. Фета. 2 части. М., 1863. Ч. 1. Автограф ранней редакции стихотворения в так называемой тетради 1, хранящейся в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской академии наук.

Место в структуре прижизненных сборников

При издании в сборнике 1863 г. стихотворение было помещено в состав цикла «Вечера и ночи» (см. состав цикла в изд.: [Фет 2002, т. 1, с. 263–266]). В плане неосуществленного нового издания, составленном Фетом в 1892 г., «Заря прощается с землею…» также включено в цикл «Вечера и ночи» (см. состав

раздела в изд.: [Фет 1959, с. 203–216]). В состав цикла входит в ряд пейзажно-философских стихотворений.

Композиция

Стихотворение состоит из четырех строф — четверостиший, каждое из которых объединено перекрестной рифмовкой: АБАБ. Первая строфа — упоминание о вечерней заре — еще без выделения деталей и без эмоционального отношения к закату. Первая строка — упоминание об уходящей, догорающей заре — может быть понята как простая констатация времени стихотворения (заката), представленная в форме олицетворения — персонификации: заря, как живое существо, как человекоподобный (антропоморфный) персонаж, «прощается» с землей. Но возможна и даже более вероятна другая трактовка: первая строка — изображение пространственного «верха» — неба, на котором горит прощальная заря. Вторая строка по контрасту изображает пространственный «низ» — землю, ее низменные места: «Ложится пар на дне долин». Не названному, но подразумеваемому яркому закатному свету противопоставлен блеклый, стирающий все контуры предметов пар — туман.

Во второй половине строфы обнаруживается присутствие созерцателя — лирического «я» («Смотрю <…>») и указаны предметы, на которые направлено его внимание: лес и его вершины. В первой из двух строк представлен лес, световая и цветовая характеристика которого — темная («покрытый мглою»), а во второй, замыкающей строфу, — вершины деревьев, чей свето- и цветовой признак противоположен «мгле» леса: это «огонь». Происходит разъятие, разрыв единого образа и одного цельного предмета: лес, деревья погружены в «мглу», а их вершины объяты ярким светом.

Во второй строфе описание вершин деревьев в лучах заката уже детализировано: изображено постепенное угасание лучей в макушках кроны. Нейтральность тона отброшена и забыта: созерцатель любуется закатом как чудом (строфа состоит из двух восклицательных предложений: «Как <…>!», «С какою <…>!»). В отличие от свернутой, полустертой персонификации («заря прощается») во второй строфе содержится развернутое олицетворение (*деревья с негою купают свой венец*), построенное на двух метафорах: «купают» и «венец» (окказиональный поэтический синоним, замена прозаической «вершины» из последней строки первой строфы). Четвертый стих первой строфы и четвертый стих второй говорят об одном и том же, но совсем по-разному: вначале было именование предмета, теперь это

«пышная», «роскошная» сцена торжества вечерней природы. Метафора «купают» в применении к иносказательному «огню» лучей создает выразительный эффект противоречия, оксюморона (*купают в огне*). Слово *венец* благодаря своему первичному значению (‘корона’, ‘регалия царской власти’) придает деревьям, вечерней природе царственность.

В третьей строфе преображение деревьев на вечерней заре непосредственно названо таинственным, чудесным, нереальным (или сверхреальным); показательна лексика строфы: «таинственней», «безмерней», «как сон». Парадоксальное сочетание — сращение образов тьмы и света развернуто «по направлению» к темноте: уже не лучи заходящего солнца, а тень от деревьев оказывается в поле зрения созерцателя. Темные деревья теперь противопоставлены закату как ярчайшему фону, на котором особенно ощутима их живая графика, «легкий очерк».

Но темные деревья не только противопоставлены в этой строфе яркому закату. Они также наделены признаками стремления вверх, легкости, полета: «их легкий очерк <…> вознесен». Они словно улетают ввысь.

Четвертая строфа придает стихотворению новый смысл, превращая его из пейзажной зарисовки, из картины вечерней зари в философскую миниатюру, в символическую сцену. Деревья предстают подобием живых существ, причастных двум противоположным планам, сферам бытия — земле и небу.

Образная структура

Вечер, закат — излюбленный романтический пейзаж; такая деталь, как освещенные закатными лучами вершины деревьев, ближе всего к фетовскому образу в элегии В. А. Жуковского «Славянка»: «окрест сгустился лес; / Все дико вкруг меня, и сумрак и молчанье; / Лишь изредка, струёй сквозь темный свод древес / Прокравшись, дневное сиянье // Верхи поблеклые и корни золотит» и особенно: «Но гаснет день… в тени склонился лес к водам; / Древа облечены вечерней темнотою; / Лишь простирается по тихим их верхам / Заря багряной полосою» [Жуковский 1999–2000, т. 1, с. 76, т. 2, с. 129, 21, 23][106]. Однако в произведениях Жуковского мир небесный, чьим невесомым и неуловимым знаком оказываются закатные облака, обычно безусловно противопоставлен миру земному, в то время как у Фета в образе деревьев самым неожиданным образом соединена семантика небесного и земного.

Семантика (смысловое наполнение) образов неба и земли в стихотворении сложнее, чем в поэтической традиции, именуемой

романтической. У Жуковского небо в ценностном отношении безусловно и безмерно превосходит землю (и как частное выражение земного начала море, тянущееся к «высокому небу» как к вечному идеалу, — элегия «Море»). «Скучные песни земли» противопоставляет «миру печали и слез» М. Ю. Лермонтов (стихотворение «Ангел» [Лермонтов 1989, т. 1, с. 222]). А в лермонтовской поэме «Мцыри» показано трагическое разрушение гармонии неба и земли, и земная юдоль отпадает от мира небесного, погружаясь в «отчаянье тяжелого сна» [Лермонтов 1989, т. 2, с. 485]. В поэзии Фета эта неизменная романтическая антитеза тоже встречается. На ней строится, например, стихотворение «Ласточки» (1884):

Природы праздный соглядатай,
Люблю, забывши всё кругом,
Следить за ласточкой стрельчатой
Над вечереющим прудом.

Вот понеслась и зачертила —
И страшно, чтобы гладь стекла
Стихией чуждой не схватила
Молниевидного крыла.

И снова то же дерзновенье
И та же темная струя, —
Не таково ли вдохновенье
И человеческого я?

Не так ли я, сосуд скудельный,
Дерзаю на запретный путь,
Стихии чуждой, запредельной,
Стремясь хоть каплю зачерпнуть?

Небесная стихия, олицетворенная ласточкой, противопоставлена стихии земной (и как ее части — водной), чей символ — гладь пруда. Для ласточки опасно стремление к водной глади, которой она непричастна. Для лирического же «я» тщетно и запретно желание «зачерпнуть» влаги верхнего мира, символизирующей вдохновение[107].

Однако в пределах мира природного земля, растения, птицы, животные могли и не противопоставляться небу, как в «Пророке» и в «Выхожу один я на дорогу…» Лермонтова: «звезды» слушают пророка, которому покорны существа пустыни, «тварь земная»; земля «спит в сияньи голубом» и «пустыня внемлет богу»

[Лермонтов 1989, т. 1, с. 83, 85]. Но такой «союз» неба и земли исключает мотивы стремления вверх, прочь от земли.

В фетовском стихотворении одновременно работают «механизмы» разделения и слияния: свет контрастируете мраком, деревьям противопоставлены их вершины, но сливаются, посредством поэтических метафор в образе заката примиряются «огонь» и водная стихия (ассоциации с водой заре придает метафора «купают»). Деревья с их «венцом» уподоблены не только царям, но и прекрасным купальщицам. Этот смысл порождают метафора «купают», слово *нега*, в поэтической традиции окруженное эротическими смыслами и относимое к прекрасным женщинам. Одновременно деревья — это подобия маяков, горящих высоко в темноте, — такие оттенки значения созданы метафорой «огонь вершин».

Парадоксален зрительный облик деревьев и их тени: тень, которая как часть мира темноты должна ассоциироваться с землею, а пространственно и принадлежит земле, приобретает полу иллюзорный облик, наделяется признаками таинственности и безмерности и сравнивается со сном. Между тем ‘таинственность’ и ‘безмерность’ — это оттенки значений, входящих в поэтическое представление именно о мире небесном, равно как и поэтические ассоциации лексемы «сон» (‘легкость, воздушность’) принадлежат к смысловой сфере ‘небесное’.

Но тень от деревьев — *безмерная* — одновременно противопоставлена их *тонкому* «очерку» на фоне закатного неба. Этот очерк — словно подобие вечных нематериальных идей, слабыми размноженными отражениями, тенями которых являются предметы земного мира в философии древнегреческого мыслителя Платона[108].

Строки «Как будто, чуя жизнь двойную / И ей овеяны вдвойне» напоминают тютчевский мотив двойной жизни. Так, у Ф. И. Тютчева в стихотворении «Лебедь» «двойною бездной» верхнего мира (неба) и нижнего (воды) окружен лебедь: [Тютчев 2002–2003, т. 1, с. 109]. Однако в тютчевской поэзии мотив *двойной жизни* представлен, как правило, в виде антитезы гармонии и хаоса, олицетворенной в образах дня и ночи (стихотворение «День и ночь» [Тютчев 2002–2003, т. 1, с. 185] и другие[109]).

Метр и ритм. Синтаксис

Стихотворение написано четырехстопным ямбом — самым распространенным размером русской поэзии, в смысловом отношении нейтральным (четырехстопный ямб не был закреплен

за каким-то определенным кругом тем). Чередуются строки с женскими (нечетные) и мужскими (четные) окончаниями. Их метрическая схема соответственно: 01/01/01/01/0 и 01/01/01/01. Перекрестная рифма с женскими нечетными и мужскими четными стихами вообще характерна для фетовской поэзии[110], однако в этом тексте она словно получает дополнительную смысловую мотивировку, чередования рифм как бы отражают сам принцип двойственности, «двойной жизни», лежащий, в основе бытия.

Для ритмики стихотворения показательно отсутствие ударения на первой стопе в четвертом стихе: «И на огни его вершин» (метрическое ударение должно падать на звук а в предлоге на). Благодаря этому создается интонационное ускорение в строке, выражающее мотив полета, устремленности «огней вершин» в небо.

В стихотворении есть два сильных переноса — несовпадения границ строки и межстиховых пауз с границами синтаксическими и паузами, диктуемыми ими: «Как незаметно потухают / Лучи и гаснут под конец» и «С какою негой в них купают / Деревья пышный свой венец». Посредством первого переноса выделено слово *лучи* — одно из ключевых слов текста, с которым связаны такие значения, как ‘свет’ и ‘небесный мир’. «Выделенность» особенно заметна благодаря нарушению правильного порядка слов: должно быть «Как незаметно потухают и гаснут под конец лучи» или «Как незаметно лучи потухают и гаснут под конец». Одновременно ритмико-синтаксический перенос служит выражению мотива угасания лучей, интонационно «предвещая» наступление темноты, о котором сообщается во второй из двух строк.

Эффект второго переноса — иной. В строках «С какою негой в них купают / Деревья пышный свой венец» нет нарушения правильного порядка слов (последовательность слов купают деревья менее привычна, чем *деревья купают*, но вполне допустима нормами языка). Акцент делается на глаголе *купают*. Таким образом усиливается мотив упоения деревьев воздушной стихией.

Завершается текст синтаксическим параллелизмом строк, воплощающих мотив *двойной жизни*: «И землю чувствуют родную /И в небо просятся оне». Обе строки открываются союзом *и*, за которым следуют существительные в винительном падеже, а потом — глаголы-сказуемые.

Звуковой строй

В стихотворении выделены парные (звонкий — глухой) звуки *з* и *с*. Звуков *з* — девять, а *с* — тринадцать, в сумме больше, чем каких-либо других отдельных согласных. Эти звуки ассоциируются и со значением ‘небо’ и ‘свет’ (***з***аря, во***з***несен), и со значениями ‘земля’ и ‘темнота’ (***з***емля, га***с***нут).

Заря и *земля* — два главных поэтических понятия (концепта) в этом тексте, названные уже в первой строке.

Происходит своеобразное «заряжение», просвечивание текста звуками *з* и *с,* одновременно соотнесенными с противоположными сферами значений. В слове лес также присутствует звук *с*; в стихотворении *лес* — соединительное звено, средостение между миром горним и дольним.

С устремлением к небу, с мотивом полета ассоциируется прежде всего гласный звук *э* в сочетании с «легким», «полувоздушным» согласным *в:* «И ей овеяны вдвойне». Фонетически в этой строке все три буквы *е* обозначают звук *э*, в первом случае (в слове ей) — сочетание j + э. Этот же мотив полета, расширения и преодоления границ закреплен за звуком *а* (несколько ослабленным — редуцированным — в сравнении с *а* под ударением) в строке: «Их тень р***а***стет, р***а***стет, к***а***к сон». Ассоциации звука *а* с миром небесным устанавливаются прежде всего благодаря тому, что этот звук и близкий к нему ослабленный *а* (А) присутствуют в ключевом слове стихотворения *заря* [зАр’å].

«Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали…»

Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали
Лучи у наших ног в гостиной без огней.
Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,
Как и сердца у нас за песнию твоей.

Ты пела до зари, в слезах изнемогая,
Что ты одна — любовь, что нет любви иной,
И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой.

И много лет прошло, томительных и скучных,
И вот в тиши ночной твой голос слышу вновь,
И веет, как тогда, во вздохах этих звучных,
Что ты одна — вся жизнь, что ты одна — любовь.

Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки,
А жизни нет конца, и цели нет иной,
Как только веровать в рыдающие звуки,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой!

2 августа 1877

Источники текста

Первая публикация — в составе первого выпуска прижизненного сборника поэзии Фета «Вечерние огни»: Вечерние огни. Собрание неизданных стихотворений А. Фета. М., 1883. Выпуск второй неизданных стихотворений А. Фета. М., 1885. Автограф ранней редакции стихотворения в так называемой тетради II (шифр: 14167. LXXIXб.1), хранящейся в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской академии наук; другой автограф стихотворения, с заглавием «Опять», — в письме Фета графу Л. Н. Толстому от 3 августа 1877 г. (Государственный музей Л. Н. Толстого), где сообщается: «Посылаю вам вчера написанное стихотворение» (цит. по: [Соколова и Грамолина 1979, с. 664]).

Варианты автографа-тетради. Первая строка: «[Царила][111]

ночь. Луной был полон сад, — лежали» (окончательный вариант строки — такой же, как в печатном тексте); вариант шестой строки (в письме графу Л. Н. Толстому): «Что ты одна любовь и нет любви иной». Первый вариант седьмой строки: «И так хотелось жить, чтоб вечно, дорогая»; второй — «И так хотелось жить, чтоб только, дорогая» (этот вариант содержится и в автографе из письма графу Л. Н. Толстому); одиннадцатая строка: «И [раздается вновь] во вздохах этих звучных» (окончательный вариант строки — такой же, как в печатном тексте); пятнадцатая строка: «Как только веровать в ласкающие звуки» (этот вариант содержится и в автографе-тетради, и в письме графу Л. Н. Толстому). (См. варианты в изд.: [Фет 1979, с. 442]).

Место в структуре прижизненных сборников

В составе первого выпуска «Вечерних огней» стихотворение открывает раздел «Мелодии» (см. состав раздела в изд.: [Фет 1979, с. 42–55]); тексты, включенные в этот раздел, объединяет мотив песни, пения — реального, сопровождаемого музыкальным аккомпанементом (как в «Сияла ночь. Луной был полон сад; лежали…» и в «Прежние звуки, с былым обаяньем…», пение соловья в стихотворении «В дымке-невидимке…»), воображаемого («Чудную песню я слышал во сне…» в стихотворении «„Что ты, голубчик, задумчив сидишь…“»), метафорического (речь звезды в стихотворении «Одна звезда меж всеми дышит…», «рыданья» осенней ночи и «речи благовонные» «благосклонной феи» в стихотворении «Истрепалися сосен мохнатые ветви от бури…», «бескрылая песня» в сердце героя стихотворения «Как ясность безоблачной ночи…»). В ряде стихотворений раздела («Солнце нижет лучами в отвес…», «Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне…», «Забудь меня, безумец исступленный…», цикл «Romanzero») мотива пения или музыки и соответствующих им образов нет, отнесение этих стихотворений к «мелодиям» объясняется особенной инструментовкой, установкой на напевность («Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне…») и эмоциональным тоном стихотворений (музыкальность как импрессионистичность, «звучание» души).

В плане неосуществленного нового издания, составленном Фетом в 1892 г., стихотворение «Сияла ночь. Луной был полон сад; лежали…» также включено в раздел «Мелодии» (см. состав раздела в изд.: [Фет 1959, с. 167–202]), который был при этом существенно расширен. Основу «Мелодий» составили стихотворения, объединенные в этот раздел еще в сборнике 1850 г. В ряде стихотворений раздела содержатся мотивы пения и

музыки; не только в предметном (как в стихотворениях «Певице», 1857, «Бал», 1857, «Шопену», 1882), но и в метафорическом плане (как «таинственный хор» звезд в «Я долго стоял неподвижно…», 1843, как «стонущие» и «воющие» создания воображения в стихотворении «Полуночные образы реют…», 1843, как «крылатые звуки» вдохновения из «Как мошки зарею…», 1844 или другие знаки вдохновения — «томный звон струны» и «звонкий рой звуков» из «Нет, не жди ты песни страстной…», 1858). Но во многих стихотворениях («Ярким солнцем в лесу пламенеет костер…», «Свеча нагорела. Портреты и тени…», «Сны и тени…», «Только в мире и есть, что тенистый…», «В лунном сиянии», «На рассвете», «Сплю я. Тучки дружные…», «Только месяц взошел…», «Люби меня! Как только твой покорный…» и других) этих мотивов нет. «Мелодия» понимается Фетом как проявление или другое имя красоты и любви, как особенное настроение. Таков принцип группировки стихотворений в цикл-раздел.

Автобиографическая основа стихотворения

Стихотворение «Сияла ночь. Луной был полон сад; лежали…» навеяно впечатлением от пения Т. А. Кузьминской (в девичестве Берс, 1846–1925), сестры графини С. А. Толстой — жены графа Л. Н. Толстого. В воспоминаниях Т. А. Кузьминской описан эпизод, отраженный в стихотворении Фета, которое он подарил ей следующим утром. После обеда в имении Д. А. Дьякова Черемошне Т. А. Кузьминская пела, в частности, романс Булахова «Крошка» на стихи Фета. «Было два часа ночи, когда мы разошлись. На другое утро, когда мы все сидели за чайным круглым столом, вошел Фет и за ним Марья Петровна (жена поэта. — А.Р.) с сияющей улыбкой. Они ночевали у нас. Афанасий Афанасьевич, поздоровавшись со старшими, подошел молча ко мне и положил около моей чашки исписанный листок бумаги. — Это вам в память вчерашнего эдемского (райского. — А.Р.) вечера. — Заглавие было — „Опять“» [Кузьминская 1964, с. 404–405].

Согласно воспоминаниям Т. А. Кузьминской, это произошло в 1866 г. Вечер действительно был в 1866 г., как свидетельствует письмо графа Л. Н. Толстого Т. А. Берс (Кузьминской) и Д.А. и А. Д. Дьяковым от 25 мая 1866 г. (см.: [Соколова и Грамолина 1979, с. 664]). Б. Я. Бухштаб указал на ошибку памяти мемуаристки: слова «И много лет прошло, томительных и скучных» свидетельствуют, что стихотворение было написано спустя значительное время после вечера, когда Т. А. Кузьминская пела романсы; о написании стихотворения 2 августа 1877 г.

говорит письмо Фета графу Л. Н. Толстому от 3 августа того же года. По мнению комментатора, «воспоминание об описанном» Т. А. Кузьминской «вечере вдохновило Фета, очевидно, когда он через много лет вновь услышал пение Кузьминской» [Бухштаб 1959б, с. 740].

Композиция. Мотивная структура

Стихотворение состоит из четырех строф, но «четыре строфы ясно распадаются на 2+2» [Эйхенбаум 1922, с. 171]. Первые две строфы рассказывают о первом пении героини, третья и четвертая строфы — о втором исполнении ею песни спустя много лет. И первая, и вторая части завершаются одной и той же строкой: «Тебя любить, обнять и плакать над тобой», правда, по-разному пунктуационно завершенной (в первом случае точкой, во втором — с целью эмоционального усиления — восклицательным знаком)[112]. Симметрическая композиция свойственна многим стихотворениям Фета: (ср.: [Ковтунова 2003, с. 76]).

Композиционно фетовское стихотворение похоже на «Я помню чудное мгновенье…» А. С. Пушкина: «В обоих стихотворениях повествуется о двух встречах, двух сильнейших повторных впечатлениях», показательно первоначальное заглавие стихотворения — «Опять», напоминающее пушкинскую строку «И вот опять явилась ты». Но есть и отличие: «У Пушкина — два *виденья*, у Фета — два *пения*» [Благой 1979, с. 575–576].

Как и у Пушкина, в стихотворении Фета две чудесные встречи противопоставлены разделяющим их «томительным и скучным годам», лишенным преображающей красоты и любви.

Сходство двух частей стихотворения Фета сочетается со значимым различием: первая часть открывается пейзажной зарисовкой, в то время как во второй дается лишь краткая характеристика обстановки: «в тиши ночной». Таким образом, ночной пейзаж в первой части служит своеобразной экспозицией ко всему тексту. Кроме того, если в первой части утверждается тождество песни и певицы с любовью, то во второй — еще и тождество со «всей жизнью», и декларируется представление о жизни как несомненном счастье и благе («нет обид судьбы и сердца жгучей муки»), и самоценность красоты и любви, которые становятся предметом эстетического культа, *веры* («цели нет иной, / Как только веровать в рыдающие звуки, / Тебя любить, обнять и плакать над тобой»).

Основной мотив и идея стихотворения — преображающая сила искусства, песни и музыки, которые мыслятся как высшее выражение, квинтэссенция, средоточие бытия. Искусство, песня

неразрывно связаны с женской красотой и любовью: слезы восторга и восхищения вызывают и пение, и звуки музыки, и поющая[113]. При их восприятии звуки, исполнительница и слушатель и созерцатель как бы становятся одним целым, свидетельство чего — повторяющийся мотив — рыданий — слез — плача: «рыдающие звуки», она, изнемогающая «в слезах», он, готовый «плакать». Но одновременно между нею и слушающим песню сохраняется и некоторая дистанция: он боится нарушить ее пение и самую жизнь своим звуком («хотелось жить <…> звука не роняя»).

Музыка и неразрывно связанное с ней пение в трактовке Фета осмыслялись как «гармоническая сущность мира» Фета [Благой 1979, с. 594]. О напевах цыганских песен герой автобиографической повести Фета «Кактус» (1881) замечает: «Эти звуки не приносят ни представлений, ни понятий; на их трепетных крыльях несутся живые идеи» [Фет 1988, с. 258]

Для Фета «музыка хранит в себе тайну о некой первоначальной связанности и слитности всех, самых противоположных, вещей и явлений мира» [Тархов 1982, с. 32] (как философская параллель и ключ к такому пониманию музыки названа книга А. Ф. Лосева «Музыка как предмет логики»), А. Ф. Лосев так определял философское значение музыки: «Это — подвижное единство в слитости, текучая цельность во множестве. Это — всеобщая внутренняя текучая слитность всех предметов, всех *возможных предметов*. Оттого музыка способна вызывать слезы — неизвестно по поводу какого предмета; способна вызывать отвагу и мужество — неизвестно для кого и для чего; способна внушать благоговение — неизвестно к кому. Здесь все слито, но слито в какой-то нерасчленимой бытийственной сущности»; «она — безумие, живущее исполински-сильной жизнью. Она — сущность, стремящаяся родить свой лик. Она — не-выявленная сущность мира, его вечное стремление к Логосу (высшему смыслу. — А. Р.), и — муки рождающегося Понятия»; для музыки характерен «**принцип нераздельной органической слитости взаимопроникнутых частей бытия**»; «в особенности разительна слитость в музыке страдания и наслаждения. Нельзя никогда сказать о музыкальном произведении, что оно вызывает, страдание или наслаждение. Люди и плачут и радуются от музыки одновременно. И если посмотреть, как обыкновенно изображается чувство, вызываемое музыкой, то в большинстве случаев всегда можно на первом плане заметить какую-то особенную связь удовольствия и страдания, данную как некое новое и идеальное их единство, ничего общего не имеющее ни с удовольствием, ни с страданием, ни с их механической суммой»

[Лосев 1990, с. 211, 214, 230, 232].

В письме графине С. А. Толстой от 23 января 1883 года, проводя параллель между музыкальными тактами и метром в стихе, Фет упоминает имя древнегреческого философа Пифагора, который видел в музыке основу мироздания, бытия: «Узнаю я его (графа Л. Н. Толстого. — А.Р.) и в его проповеди против поэзии и уверен, что он сам признает несостоятельность аргумента, будто бы определенный размер и, пожалуй, рифма мешают поэзии высказаться. Ведь не скажет же он, что такты и музыкальные деления мешают пению. Выдернуть из музыки эти условия значит уничтожить ее, а между прочим, этот каданс Пифагор считал тайной душой мироздания. Стало быть, это не такая пустая вещь, как кажется. Недаром древние мудрецы и законодатели писали стихами» [Фет 1982, т. 2, с. 312].

Эти идеи и образы были распространены и в немецкой романтической литературе. «В эпоху романтизма музыка понимается как музыка *самого бытия* — или нечто общее, лежащее в основе бытия, его пронизывающее, связывающее его в единое целое. Отсюда поиски музыкального во всех искусствах <…>» [Михайлов 1987, с. 320]. Показательно, например, высказывание Киприана, одного из героев «Серапионовых братьев» Э. Т. А. Гофмана, о «чудных, таинственных звуках, пронизывающих всю нашу жизнь и служащих для нас как бы отголоском той дивной музыки сфер, которая составляет самую душу природы» (ч. 2, третье отделение, пер. с нем. А. Соколовского) [Гофман 1994, т. 1, с. 207].

Священник П. А. Флоренский давал такое философское толкование фетовской музыкальности: «Но есть звуки Природы, — все звучит! — звуки менее определенные, из глубины идущие звуки; их не всякий слышит и отклик на них родится трудно. **Чайковский** писал о даре, присущем музыканту, „в отсутствии звуков среди ночной тишины слышать все-таки какой-то звук, точно будто земля, несясь по небесному пространству, тянет какую тону низкую басовую ноту“. К***а***к назвать этот звук? К***а***к **назвать** <…> музыку сфер (небес. — А.Р.)? Как назвать реющие и сплетающиеся, звенящие и порхающие звуки ночи, которыми жили Тютчев и, в особенности, Фет?» [Флоренский 1990, с. 167].

П. А. Флоренский замечал, что «поэзия Фета, запинающаяся, с неправильным синтаксисом, и порою непрозрачная в своем словесном одеянии, давно уже признана как род „за-умного (так! — А.Р.) языка“, как воплощение засловесной силы звука, наскоро и лишь приблизительно прикрытого словом» [Флоренский 1990, с. 169].

Искусство и любовь, приравненные к самой жизни, вечны («жизни нет конца») и противостоят бегу времени, «томительным и скучным годам»; две встречи, два пения мыслятся как варианты одного вечного события[114].

Образный строй. Лексика

В стихотворении сплетены образы из нескольких смысловых сфер: природы (лунная ночь, переходящая в занимающуюся утреннюю зарю), музыки (раскрытый рояль, дрожащие струны), пения («рыдающие звуки», «вздохи <…> звучные», «голос»), чувств поющей и ей внимающих, прежде всего лирического «я» (дрожащие сердца, желание любви и плача).

Парадоксален образ, открывающий стихотворение, — оксюморон[115] ‘светлая, сияющая ночь’ вместо привычного ‘темная ночь’ («Сияла ночь»). Таким образом, стихотворение открывается картиной чудесно преображенной природы, которая словно предвещает преображающую музыку и песню. Упоминание о залитом луной саде размыкает пространство вовне, за пределы дома; сад как будто становится одним из слушателей песни и музыки. Семантика размыкания, «раскрытия» затем повторена в составном именном сказуемом, отнесенном к роялю: он «был весь раскрыт». Очевидно, для Фета важно не предметное указание на поднятую крышку рояля (в этом нет ничего необычного, кроме того, местоимение *весь* в таком случае попросту ненужно: рояль может быть или «раскрыт», или «закрыт»). Для Фета важны дополнительные, обусловленные контекстом оттенки значения: «раскрыт», как «раскрываются» навстречу пению душа, сердце, слух). Предметное словосочетание «струны <…> дрожали» соотнесено с метафорой «[дрожали] сердца»[116]. Таким образом, с одной стороны, рояль наделяется одушевленностью, «сердечностью», а с другой — сердца внимающих песни уподоблены музыкальному инструменту; музыка не только звучит извне, но и как бы льется прямо из сердец[117].

Заря также не только предметна, но и наделена метафорическими оттенками значения: она ассоциируется с пробуждением и преображением души. Движение времени от ночи к утренней заре символизирует возрастание чувства, вдохновенного восторга поющей и ее слушателей. Подобным образом представлено движение времени и изменения в пейзаже (от лунной ночи к утренней заре) и в стихотворении «Шепот, робкое дыханье…».

По справедливому замечанию И. И. Ковтуновой, в изображении природы «преобладают у Фета образы ночи и зари.

Ключевые слова — образы — *дрожание, трепет* как состояние природы и соответствующее ему состояние души поэта. Трепет сердца вызывает и музыка, и песня <…>» ([Ковтунова 2003, с. 81], здесь же примеры из поэтических текстов).

Поэтический словарь[118] стихотворения включает лексемы, повторяющиеся в фетовской лирике: «сияла»[119], «дрожали» (в метафорическом значении или с метафорическими оттенками смысла)[120], «звук» (как обозначение музыки, поэзии, истинной жизни)[121], «вздох» (в метафорическом значении или в прямом, но с дополнительными оттенками смысла — как знак жизни, выражение души, поэзии)[122], «рыдающие» (преимущественно в метафорическом значении, чаще как выражение восторга, чем горя)[123].

Метр и ритм

Стихотворение написано шестистопным ямбом. Метрическая схема шестистопного ямба: 01/01/01/01/01/01 (для нечетных строк в стихотворении Фета: 01/01/01/01/01/01/0). Рифмовка, как обычно у Фета, перекрестная (АБАБ); нечетные строки соединены женской рифмой, четные — мужской. Характерная для этого размера обязательная цезура после шестого слога, делящая стих на два равных трехстопных полустишия, есть и в этом стихотворении: «Лучи у наших ног / в гостиной без огней» (6 + 6 слогов) или: «Рояль был весь раскрыт, / и струны в нем дрожали» (6 + 7 слогов). Исключение — первая строка, в которой поэтическая традиция диктует сделать паузу — цезуру после слова *луной*: «Сияла ночь. Луной / был полон сад; лежали». Благодаря такому расположению цезуры оказывается особенно выделен образ лунного света. Однако синтаксис побуждает сделать первую паузу после слова *ночь* (здесь заканчивается первое предложение), а вторую не после слова *луной*, являющегося дополнением в предложении «Луной был полон сад», а на границе второго и третьего предложений: «Сияла ночь. / Луной был полон сад; / лежали».

Еще с первых десятилетий XIX в. шестистопный ямб проникает в философскую лирику [Гаспаров 1984, с. 111]. Поэтому написание стихотворения «Сияла ночь. Луной был полон сад; лежали…» шестистопным ямбом, возможно, призвано подчеркнуть его философскую направленность. В 1840-х годах и позднее шестистопный ямб достаточно часто встречается и в описательной пейзажной лирике, среди примеров — фетовское стихотворение «Уснуло озеро; безмолвен черный лес…» (1847) [Гаспаров 1984, с. 165], и соответственно в стихотворении Фета

существенна роль пейзажа, хотя его и нельзя отнести к пейзажной лирике в собственном смысле слова. МЛ. Гаспаров, впрочем, рассматривает «Сияла ночь. Луной был полон сад; лежали…» как пример нового использования шестистопного ямба, его применения к поэтической форме романса: в 1840—1880-е годы «элегии даже не вполне вышли из обихода, такие разделы были в сборниках Майкова и Фета <…> но важнее было то, что они передали свой размер <…> набирающему силу романсу („Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали…“ и многие поздние „элегии“ Фета) <…>» [Гаспаров 1984, с. 165]. Однако романс можно рассматривать как вариацию элегии, что и делает исследователь, отнеся к этой поэтической форме некоторые поздние стихотворения Фета, несколько условно названные элегиями.

Синтаксис. Мелодика

Синтаксически и соответственно интонационно (мелодически) вторая строфа «повторяет мелодию первой, но развивает ее на более высокой интонации и потому примыкает к ней, третья возвращается к первоначальной высоте», так что создается ожидание скорого завершения — ожидание обманчивое. «<…> Мелодия разрастается и захватывает <…> четвертую строфу» [Эйхенбаум 1922, с. 171]. Повтор одного и того же стиха «Тебя любить, обнять и плакать над тобой» в восьмой и в шестнадцатой, последней, строках отчетливо делит текст на две части, но «последняя строка находится в иной интонационно-синтаксической ситуации по сравнению с тожественной восьмой: здесь она продолжает уже начатое раньше движение инфинитивов („как только веровать“) и потому звучит особенно напряженно, патетично <…>. Отметим еще, что нарастание эмоций подготовительными „и“, но решающий в этом смысле момент — последняя строка третьей строфы, которая по своему ритмико-интонационному типу и лексическому составу корреспондирует (соотносится. — А.Р.) со второй строкой второй строфы, но в интонационном отношении отличается тоже гораздо большей эмфатичностью (подчеркнутой выразительностью, эмоциональностью. — А.Р.» [Эйхенбаум 1922, с. 172].

Таким образом, оказывается, что композиционная схема, делящая текст стихотворения на две части, «здесь преодолена, так что на самом деле стихотворение слагается из трех моментов — из трех мелодических строф: 1 + II + (III + IV). Интонация постепенно разрастается, превращаясь к концу в развитую мелодию. В этом отношении очень характерно дробление

начальной строки на мелкие предложения, которые при этом не совпадают с ритмическим членением шестистопного ямба. Получается цезурный enjambement (межстиховой перенос. — А.Р.) стиха (лежали — лучи). Интонация приобретает характер вступительного повествования. Это сказывается и в постановке сказуемого перед подлежащим, причем последнее сказуемое („лежали“. — А.Р.) благодаря enjambement особенно выделяется своей прозаической, повествовательной интонацией. Переход к мелодизации делается постепенно. Тем резче действует конец <…>» [Эйхенбаум 1922, с. 173].

Звуковой строй

Современники были единодушны в мнении об особой музыкальности стихов Фета. Литературный критик и философ Н. Н. Страхов писал: «Стих Фета имеет волшебную музыкальность и при том постоянно разнообразную; для каждого настроения души у поэта является мелодия, и по богатству мелодии никто с ним не может равняться» (Заметки о Фете Н. Н. Страхова. II. Юбилей поэзии Фета; [Страхов 2000, с. 425]). Он обращался к поэту: «Вы обладаете тайной упоительных звуков, никому другому недоступных» (письмо от 13 мая 1878 г.; цит. по: [Благой 1979, с. 578])[124].

Особенная мелодичность и музыкальность стихотворения «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали…», выражающая на фонетическом уровне мотив преображающего и завораживающего воздействия музыки, звука, создается благодаря подчеркнутым повторам сонорных согласных *л, н, р* и открытого гласного *а*. Сонорные лини свистящий с аккомпанируют в начале стихотворения теме природы, лунной ночи; выделяются и ударные *а*:

> ***С**ия**л**а*[125] ***н**очь. **Л**ун**о**й бы**л** по**л**о**н** **с**а**д**. **Л**еж**а**л**и**
> ***Л**учи у **на**ших **н**ог в го**с**ти**н**ой без ог**н**ей.

Частотность звука *л*, ассоциирующегося с ***л**уной* и сиянием (сия***л**а*) и полнотой бытия (по***л**он*), в первой строке выше, чем во всех последующих (шесть употреблений на стих).

В третьей и четвертой строках вводится тема музыки («***р**ояль*» и др.) и душевного трепета (***др**ожали*, се***р**дца*), выраженная звуком *р* (пять употреблений в третьей строке), в первых двух стихах отсутствовавшим. *Л* и *н* не исчезают, но их частотность падает (семь *л* и семь *н* в первых двух стихах и два *л* и четыре *н* в

третьем и четвертом); частотность же ударного открытого а остается той же (четыре и четыре). Частотность же с возрастает:

Ро***ял***ь бы***л*** ве***сь р***аск***р***ыт, и ст***р***у***н***ы в ***н***ем д***р***ож***ал***и,
Как и ***с***е***р***дц***а*** у ***н***а***с*** за пе***сн***ию твоей.

Далее в тексте сонорные звуки *л* и *р* сохраняют значимость, но уже ни разу не достигают такой высокой частотности, как в первой строфе. Но теперь *л* сопровождает уже тему искусства, восторга и любви (пе***л***а, в с***л***езах, ***л***юбовь и однокоренные ему слова), а *р* — тему природы (за***р***и). Акцентирован звуковой комплекс *вз* и зеркальный ему *зв*, а также и звук *в*:

И ***в***от ***в*** тиши ночной твой голос слышу ***в***но***в***ь,
И ***в***еет, как тогда, ***в***о ***вз***дохах этих ***зв***учных…

Звукоряды *вз* и *зв* как бы воспроизводят фонетически дыхание, вздохи, в ассоциируется с веянием откровения бытия, с вдохновением.

«Это утро, радость эта…»

Это утро, радость эта,
Эта мощь и дня и света,
Этот синий свод,
Этот крик и вереницы,
Эти стаи, эти птицы,
Этот говор вод,

Эти ивы и березы,
Эти капли — эти слезы,
Это пух — не лист,
Эти горы, эти долы,
Эти мошки, эти пчелы,
Этот зык и свист,

Эти зори без затменья,
Этот вздох ночной селенья,
Эта ночь без сна,
Эта мгла и жар постели,
Эта дробь и эти трели,
Это всё — весна.

<1881(?)>

Источники текста

Автограф в так называемой тетради II, хранящейся в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской академии наук. Первая (посмертная) публикация — в составе издания: Полное собрание стихотворений А. А. Фета / Под ред. Б. В. Никольского. 3 т. СПб., 1901. Т. 1.

Композиция. Поэтика времени и пространства

Стихотворение представляет собой своеобразное перечисление примет весны, синтаксически это одно перечислительное предложение, завершающееся обобщением: «Это всё — весна». Синтаксически стихотворение напоминает более раннее «Шепот, робкое дыханье…»: оба текста состоят из

одного предложения, в обоих нет глаголов. Но синтаксические структуры в двух стихотворениях различны: «Шепот, робкое дыханье…» в отличие от «Это утро, радость эта…» — последовательность, ряд односоставных назывных предложений, лишенных сказуемых. В «Это утро, радость эта…» сказуемое (составное именное сказуемое с пропущенным глаголом-связкой) присутствует: «Это всё [есть] весна»; *есть весна* — составное именное сказуемое. Кроме того, в стихотворении «Шепот, робкое дыханье…» последовательность образов динамична, передает движение в мире природы (переход от ночи к утру) и в мире чувств влюбленных (ночное свидание, описание которого завершается эмоциональной кульминацией — «лобзаниями»-поцелуями и «слезами» восторга, упоения счастьем). В «Это утро, радость это…» перечень весенних примет статичен, при этом даже подвижные, динамичные детали весеннего пейзажа (стаи птиц, струящаяся, «говорящая» вода) словно остановлены взглядом наблюдателя. В первых двух строфах изображается весеннее утро (особенно: «Этот синий свод»), в третьей — ночь, однако смена дня ночью не дана в движении, как переход от одного времени суток к другому. Как неподвижная, непреходящая, замершая показана заря: «Эти зори без затменья». Характеристика «без затменья» обозначает непрерывность зари (от вечерней к утренней, «затменье» — иносказательное обозначение, метафора ночи), а употребление формы множественного числа «зори» придает картине обобщающий смысл: это не упоминание о единичной рассветной заре, как в стихотворении «Шепот, робкое дыханье…», а обозначение ряда, неопределенного множества весенних зорь — и вечерних, и утренних. Упоминание о ночи («Этот вздох ночной селенья, / Эта ночь без сна») вслед за упоминанием о зорях также придает картине вневременно***о***е измерение[126].

Впрочем, за пределами третьей строфы движение времени (в границах суток и в границах сезона — весны) происходит: в первых двух строфах даются приметы утра и дня, в третьей — вечера и ночи; «первая — ранняя весна, таянье снега; вторая — цветущая весна, зелень на деревьях; третья — начало лета, „зори без затменья“» [Гаспаров 1995, с. 141]. Уменьшение светового накала, яркости (от «мощи и дня и света» к «зорям» и «ночи») контрастирует с возрастанием, подъемом эмоциональной волны, душевного «света»): начинаясь с описания внешнего мира, в последней строфе стихотворение завершается изображением накала чувств («ночь без сна», «жар постели»).

По замечанию Гаспарова, «стихотворение построено очень просто — почти как каталог» [Гаспаров 1995, с. 140].

Формальное деление на три строфы соответствует «сужению поля зрения и интериоризации изображаемого мира». «Можно предложить два варианта. Во-первых, это (1) свет — (II) предметы — (III) состояния. Во-вторых, это (I) открытие мира, (II) обретение миром пространства, (III) обретение миром времени. <…>

Первая строфа — это взгляд вверх. Первое впечатление — зрительное: „утро“; и затем — ряд существительных, словно на глазах у читателя уточняющих это впечатление, подбирающих слово для увиденного: „день“, „свет“, „свод“. <…> Звуковой образ „крик“ (чей?) перебивается зрительным образом „вереницы“ (чьи?), они связываются друг с другом в слове „стаи“ (как будто поэт уже понял, чьи это крик и вереницы, но еще не нашел нужного слова) и, наконец, получают название в слове „птицы“ (вот чьи!) <…>» [Гаспаров 1995, с. 140–141][127].

М. Л. Гаспаров убежден, что «вторая строфа — это взгляд вокруг» [Гаспаров 1995, с. 141]. Однако частные наблюдения исследователя над композицией пространства строфы, вызванные стремлением рассматривать весь текст как подчиненный движению взгляда в пространстве, небесспорны. Гаспаров утверждает: «Взгляд этот брошен невысоко от земли и поэтому сразу упирается в „ивы и березы“ — и от них отбрасывается все ближе, во все более крупные планы: „эти капли“ на листьях (они еще отдалены; их можно принять за слезы), „этот… лист“ (он уже совсем перед глазами: видно, какой он пуховый)» [Гаспаров 1995, с. 141].

Но «капли — слезы» — эмоциональная метафора, отнюдь не предполагающая возможности зрительного различения капель и слез. (Кстати, если исходить из условий зрительного восприятия, то капли различимы только при максимальном приближении взгляда к листьям, — взгляд при этом отнюдь не отдален на большее расстояние, чем при восприятии «пуха» листьев[128]. А визуально, зрительно, слезы и капли сами по себе вообще не отличаются друг от друга.) Для поэта, очевидно, значимы именно эмоциональные оттенки слова — метафоры «слезы». Совершается вчувствование в мир природы: слезы — не только дождевые капли, но и слезы восторга, испытываемого лирическим «я». В первой строфе есть одушевляющая метафора, отнесенная к миру природы: «говор вод»; во второй лексема «слезы» уже подана и как метафорическое соответствие явлению природы — «каплям», и как знак переживаний «я»; в третьей, казалось бы, предметные «дробь и трели» (пение соловья) прорастают оттенками значения ‘эмоциональный подъем’, ‘упоение’, ‘экстаз любви’, испытываемые «я». Метафоризация совершается благодаря традиционной поэтической символике соловья как птицы любви.

Продолжим цитату из статьи Гаспарова: «Третья строфа — это взгляд внутрь. <…> И на этом фоне происходит сужение поля зрения: небо („зори“), земля („селенье“), „ночь без сна“ (всего селенья и моя?), „мгла и жар постели“ (конечно, только моей). И, достигнув этого предела, образность опять переключается в звук: „дробь и <…> трели“. (Они подсказывают образ соловья, традиционного спутника любви, и этого достаточно, чтобы „дробь и трели“ ощущались более интериоризованно (т. е. как знаки, проявления внутреннего мира „я“. — А.Р.), чем „зык и свист“ предыдущей строфы.)» [Гаспаров 1995, с. 141].

Это наблюдение можно продолжить. Во вторых частях каждой из трех строф присутствуют звуковые образы (соответственно: «крик» и «говор вод», «зык и свист» и «вздох <…> селенья» и «дробь и <…> трели»).

Впрочем, этот «вздох», — скорее не звуковой образ (он не обязательно предполагает в качестве обозначаемого какие-то реальные звуки, издаваемые ночным селом), а эмоциональная метафора восторга, упоения. Гаспаров рассматривает «вздох ночной селенья» не как метафору (троп, употребление слова с изменением значения, основанное на принципе сходства), а как метонимию (троп, употребление слова с изменением значения, основанное на принципе смежности): т. е. *не вздох селенья* по аналогии *с вздохом человека*, а *вздох селенья* как обозначение *вздоха* его обитателя (обитателей). См.: [Гаспаров 1995, с. 143]. Мне такая трактовка представляется излишне рационалистичной. Для Фета, не чуравшегося самых смелых метафор,[129] метафора *вздох селенья* вполне допустима. (Ср. о смелых «ароматных» метафорах Фета: [Федина 1915, с. 129–146]; [Бухштаб 1956, с. 259].) Эти метафоры, вероятно, восходят к немецкой романтической литературе; так, Л. Тик в драме «Цербино», «в опьянении новыми сочетаниями образов», экспериментирует «над связью и равной значительностью зрительных, слуховых и обонятельных экспериментов» ([Жирмунский 1996а, с. 32], здесь же примеры).[130] Новалис в романе «Генрих фон Офтердинген» пишет о «трепетных серебристых голосах» (ч. 1, гл. 5, пер. с нем. В. Б. Микушевича) [Новалис 2003, с. 46]. Такое соединение восприятия разных органов чувств (синэстетизм) объясняется, вероятно, представлением о существовании у человека особого невидимого органа восприятия природы, мира, характерным для ранних немецких романтиков (Новалис, В. Г. Вакенродер) (см. в этой связи: [Жирмунский 1996а, с. 58]).

Слово *вздох* как элемент метафоры встречается и в лирике Фета («вздохи дня» в «Вечере», 1855, «вздохи неба» в «Пришла, —

и тает всё вокруг…», 1866, «жизнь новая» как «весенний вздох и счастье пчел» в «Давно ль на шутки вызывала…», 1890) и в письме Фета графу Л. Н. Толстому (20 марта 1878 года, весна — «великий вздох природы» [Фет 1982, т. 2, с. 249]). В связи с толкованием М. Л. Гаспарова можно вспомнить замечание самого Фета об одной метафоре у Ф. И. Тютчева: «деревья поют у г. Тютчева! Не станем, подобно классическим комментаторам, объяснять это выражение тем, что тут поют сидящие на деревьях птицы, — это слишком рассудочно, нет! Нам приятнее понимать, то деревья поют своими мелодическими весенними формами, поют стройностью, как небесные сферы» [Фет 1988, с. 293].

Композиционная симметрия в развертывании этого звукового ряда сочетается с последовательным приращением смысла, с восходящей семантической (смысловой) и эмоциональной градацией. «Крик» (птичий) и «говор вод» отнесены только к миру природы, хотя и должны рождать эмоциональный отклик у воспринимающего их «я»; «зык», очевидно, также ассоциируется только со звуками природы, «свист» — прежде всего с соловьиным пением (ср. в известном стихотворении Фета 1842 г. «На заре ты ее не буди…»: «И чем громче свистал соловей, / Всё бледней становилась она, / Сердце билось больней и больней»[131]), а соловьиное пение в поэтической традиции устойчиво соотнесено с мотивом любви (ср. в «Евгении Онегине», гл. 7, строфа 1: «соловей / Уж пел в безмолвии ночей» [Пушкин 1937–1959, т. 6, с. 139]. «Дробь» и «трели» соловья в третьей строфе принадлежат уже едва ли не исключительно внутреннему миру «я», превращаясь почти в метафоры (ср. ассоциации ‘любовь — трели соловья’ в стихотворении «Шепот, робкое дыханье…»: «Шепот, робкое дыханье, трели соловья»).

Первое знаменательное слово в первой строке текста — утро — как бы отражено в последнем слове последней строки: «весна». Соотнесенность *утра с весной* устойчива в поэтической традиции, дань которой отдал А. С. Пушкин, обозначив в «Евгении Онегине» (гл. 7, строфа I) это время метафорой «утро года»: «Улыбкой ясною природа / Сквозь сон встречает утро года» [Пушкин 1937–1959, т. 6, с. 139].

В структурном отношении это стихотворение, как и многие другие произведения Фета, — отрывок, фрагмент. Повторы указательного местоимения *это / эта / этот / эти*, выступающего в роли сквозной анафоры — слова, открывающего все строки текста, — «размыкают» текст вовне, в реальный весенний мир. Ведь синтаксическая функция указательного местоимения — отсылать к предшествующему упоминанию предмета, который этим местоимением обозначен[132]. Но все

проявления весны, сопровождаемые местоимением *это / эта / этот /эти*, в тексте названы лишь единожды, поэтому такие указания как бы ведут за пределы произведения[133].

Образная структура

Набор образов и соответственно лексики в стихотворении весьма банален; исключение, наверное, только «мошки» как признак весны[134] и образ-метафора «вздох ночной селенья», по-видимому, навеянная «печальными деревнями» [Лермонтов 1989, т. 2, с. 66] из лермонтовской Родины, — при том что эмоциональная окраска образа у Фета иная — «селенье» не печально, а упоено радостью. Образный словарь стихотворения явно, откровенно ориентирован на поэтическую традицию.

Метафора «говор вод» напоминает подобное выражение в стихотворении Ф. И. Тютчева «Весенние воды»: воды, ручьи «гласят во все концы» [Тютчев 2002–2003, т. 1, с. 134] и фетовские «Как по оврагам в полдень громко / На пену прядают ручьи!» («Весна на дворе», 1855), «Ручьи, журча и извиваясь / И меж собой перекликаясь, / В долину гулкую спешат, / И разыгравшиеся воды / Под беломраморные своды / С веселым грохотом спешат» («Опять незримые усилья…», 1859), «Всю ночь гремел овраг соседний, / Ручей, бурля, бежал к ручью, / Воскресших вод напор последний / Победу праздновал свою» (1872), «Поет сверкающий ручей» («Пришла, — и тает всё вокруг…», 1866). «Синий свод» словно прямо заимствован из картины весны из «Евгения Онегина» (гл. 7, строфа I) Пушкина: «Синея блещут небеса» [Пушкин 1937–1959, т. 6, с. 139]. У самого Фета встречается весенняя «небесная лазурь» («Когда вослед весенних бурь…», 1865 (?)), а «глубь небес опять ясна» («Глубь небес опять ясна…», 1879).

Традиционны для русской поэзии и «ивы и березы». Помимо стихотворений самого Фета «Что за вечер! А ручей…» (1847): «А в овраге блеск воды, / Тень да ивы»), «Ива» («Сядем здесь, у этой ивы», 1854), «Ивы и березы» («Березы севера мне милы…», 1843, 1856) и «Еще майская ночь» (1857 — «Березы ждут. Их лист полупрозрачный / Застенчиво манит и тешит взор. / Они дрожат. Так деве новобрачной / И радостен и чужд ее убор»), это и «И гибкой ивы трепетанье» (элегия Жуковского «Вечер» [Жуковский 1999–2000, т. 1, с. 76]), «И тень от ив в час полдня знойный» (стихотворение Жуковского «Там небеса и воды ясны!») [Жуковский 1999–2000, т. 2, с. 36], «ива дряхлая, до свившихся корней / Склонившись гибкими ветвями, // Сенистую главу купает в их струях» (элегия «Славянка») [Жуковский 1999–2000, т.

2, с. 23], «чета белеющих берез» из «Родины» М. Ю. Лермонтова [Лермонтов 1989, т. 2, с. 66] и ива из стихотворения Ф. И. Тютчева «Что ты клонишь над водами, / Ива, макушку свою…» [Тютчев 2002–2003, т. 1, с. 136], и «Острою секирой ранена береза…» графа А. К. Толстого [Толстой 2004, с. 99] (Число примеров, естественно, можно многократно увеличить.)

Образ «пух — лист» навеян пушкинским «Летит, как пух от уст Эола» («Евгений Онегин», гл. 1, строфа XX [Пушкин 1937–1959, т. 6, с. 13]). В фетовской поэзии это тоже неизменный признак весны: «свежие листья» («Весенний дождь», 1857 (?)), «И в торжестве неизъяснимом / Сквозной деревьев хоровод / Зеленоватым пышет дымом» («Пришла, — и тает всё вокруг…», 1866).

Обыкновенен для поэтического изображения весны образ птиц. Примеры из фетовской лирики: «Снова птицы летят издалека / К берегам, расторгающим лед» («Весенние мысли», 1848). Жених весны «крылами вешних птиц / <…> свевает снег с ресниц» («Глубь небес опять ясна…», 1879).

Появление пчелы как свидетельство наступившей весны — пейзажная деталь, восходящая в русской поэзии, видимо, к «Евгению Онегину»: «Пчела за данью полевой / Летит из кельи восковой» (гл. VII, строфа I) [Пушкин 1937–1959, т. 6, с. 139][135]. Весенние пчелы встречаются и в лирике Фета: «В каждой гвоздик душистой сирени, / Распевая, вползает пчела», «Черемуха спит. / Ах, опять эти пчелы над нею! / И никак я понять не умею, / На цветах ли, в ушах ли звенит» («Пчелы», 1854), «Сплошной душистый цвет садовый, / Весенний вздох и счастье пчел» («Давно ль на шутки вызывала…», 1890). Но образ пчелы может прямо и не «прикрепляться» к этому времени года: «Только пчела узнает в цветке затаенную сладость» («Скучно мне вечно болтать о том, что высоко, прекрасно…», 1842). Пчелы, их жужжание ассоциируются с любовным чувством: «Жужжал пчел*а*ми каждый куст, / Над сердцем счастье тяготело, / Я трепетал, чтоб с робких уст / Твое признанье не слетело» («Еще акация одна…», 1859).

«Жар» весенней «постели» выглядит как свернутая автоцитата из знаменитого фетовского «На заре ты ее не буди…» (1842): «На заре она сладко так спит; / Утро <…> пышет на ямках ланит», «И подушка ее горяча, / И горяч утомительный сон».

Стертая, заурядная черта весны у Фета — заря. Вот лишь один пример: «Но вот заря!» («Весна и ночь покрыли дол…», 1856 или 1857 (?)).

Стихотворение представляет собой своеобразный стихотворный словарь образов весны из русской поэтической традиции и из лирики автора. Посредством формы (композиции,

ритма, синтаксиса) происходит, как и в стихотворении «Шепот, робкое дыханье…», преображение банального в индивидуальное, уникальное. Указательное местоимение *эти*, синтаксически предполагающее предшествующее упоминание о предмете, к которому и отсылает, направляет внимание воспринимающего не только к самой весне, но и к ее обобщенному (инвариантному) поэтическому образу. В стихотворении дается не пейзаж как таковой, а знаки или поэтическая модель весеннего пейзажа, причем качественные характеристики весны отсутствуют (в стихотворении нет прилагательных, кроме банального эпитета небосвода *синий* и уточняющего определения «вздоха» — *ночной*). Поэту как бы не хватает слов для выражения восторга перед весной, перед ее тайной, — все они оказываются стертыми, бледными перед ее всепобеждающей красотой. Воистину, «О, если б без слова / Сказаться душой было можно!» («Как мошки зарею…», 1844)[136].

Вероятно, в подтексте стихотворения Фета содержится тема поэзии, творчества — по аналогии с весной как временем расцвета в природе и расцвета души и любви. *Мошки*, упоминаемые в нем, в стихотворении «Как мошки зарею…» (1844) ассоциируются со звуками поэзии: «Как мошки зарею, / Крылатые звуки толпятся». Неизменно у Фета сближение поэтического творчества с пением, в том числе и с птичьим пением, а устойчивой метафорой вдохновения является крыло[137]. А пчелы в поэтической традиции, восходящей еще к римскому поэту Квинту Горацию Флакку, соотносятся со стихотворцем, их мед — с медом поэзии[138]. Не случайно в стихотворении «Моего тот безумства желал, кто смежал…» (1887) «я» поэта уподоблено пчеле: «А душа моя так же пред самым закатом / Прилетела б со стоном сюда, как пчела, / Охмелеть, упиваясь таким ароматом. <…> Этот мед благовонный — он мой, для меня…»[139].

Пчела в поэзии Фета также олицетворяет эротическое начало, страсть, испытываемую к женщине, к ее телесности, ассоциирующейся с цветком (обыкновенно с розой[140]): «И тебе, царица роза, / Брачный гимн поет пчела» («Роза», 1864 (?)).

Размер: семантический ореол

Стихотворение, как и «Шепот, робкое дыханье…», вместе с которым образует тематическую и метрическую «двойчатку», написано хореем с чередованием четырех- и трехстопных стихов; четырехстопные строки имеют женское окончание, трехстопные — мужское. Но организация строф более сложная, чем в стихотворении «Шепот, робкое дыханье»: первая, вторая,

четвертая и пятая строки каждой строфы написаны четырехстопным хореем с женскими окончаниями, рифмуются между собой попарно: первая со второй и четвертая с пятой. Метрическая схема этих строк: 10/10/10/10. Третья и шестая строки каждой строфы написаны трехстопным хореем с усечением — с мужским окончанием, эти строки в каждой строфе рифмуются между собой. Метрическая схема этих строк: 10/10/1.

Для семантического ореола этого размера характерны, в частности, такие тематико-эмоциональные окраски, как «серенада» (темы — «природа и любовь»), картина природы (обычно монтируемая из одних и тех же элементов: ночь, сад, луна, соловей), «свет» («мир иной, высшее блаженство, высшая красота, обычно с мотивами света и сияния») и «пейзаж» [Гаспаров 1999, с. 158, 167, 171] (здесь же примеры из русской лирики XIX и XX вв.). В стихотворении «Это утро, радость эта…», очевидно, три названные семантические окраски соединены. В первой строфе присутствует окраска «свет» («мощь и дня и света») в сочетании с окраской «пейзаж», во второй строфе — окраска «пейзаж», в третьей — окраска «серенада» (темы «природа и любовь»): «жар» и ночная бессонница, о которых говорится, конечно, рождены любовным томлением.

Ритм и синтаксис

Эти уровни текста стихотворения скрупулезно проанализированы М. Л. Гаспаровым. Ограничимся пространными цитатами и небольшим комментарием к ним. Вот характеристика ритмики: «Пропусков ударения во всем стихотворении только три: в строчках: „Этот крик и вереницы“, „Эти ивы и березы“, „Эти зори без затменья“ — по одному в каждой строфе. Это — ровное расположение, композиционно нейтральное: 1-1-1» [Гаспаров 1995, с. 143].

Синтаксис: «Синтаксический аккомпанемент — это однообразие непрерывных конструкций „это…“ и разнообразие придаваемых им вариаций. Из шести коротких строчек ни одна не повторяет другой по синтаксическому строению. Из длинных строчек единообразны предпоследние в каждой строфе: „Эти стаи, эти птицы“, „Эти мошки, эти пчелы“, „Эта дробь и эти трели“; в средней строфе это единообразие захватывает и середину строфы („Эти капли — эти слезы“, „Эти горы, эти долы“), в крайних оно слабее. Эта перекличка крайних строф через голову (самой простой) средней подкрепляется очень тонкой аналогией синтаксиса строчек „Эта мощь — и дня и света“ и „Эта мгла и жар — постели“. Таким образом, в синтаксисе

усложненность сосредоточена по краям стихотворения, единообразие — в середине; схема — 1-2-1» [Гаспаров 1995, с. 143].

Впрочем, Гаспаров делает оговорку, ссылаясь на мнение коллег, что «может быть, синтаксический контраст „Эта мощь — и дня и света“ и „Эта мгла и жар — постели“ просто надуман, а на самом деле вторая из этих строчек членится так же, как и первая: „Эта мгла (подразумевается: ночи) — и жар постели“?» [Гаспаров 1995, с. 144, примеч. 1].

На мой взгляд, синтаксическая структура этого стиха нарочито неясна, затемнена, — чтобы сделать возможными оба прочтения одновременно. Соответственно *мгла* может быть понята и как метафора любовного томления, наряду с жаром, и как указание на ночную темноту. Правда, *мгла постели*, пожалуй, слишком смелая метафора даже для Фета, не обнаруживавшего отчаянного новаторства в цветовых метафорах. (Есть, конечно, исключения, как *яркое* пение соловья в «Фантазии», 1847 или «серебристые грезы» в стихотворении «Муза», 1854, и воображаемый небесный «серебристый путь», по которому «плывет» герой в стихотворении «Певице», 1857, вслед за ее песней; но первый эпитет как раз не очень «ярок», а второй мотивирован ассоциацией с серебристым светом луны. Эти метафоры, по-видимому, подсказаны Фету немецкой романтической литературой; так, о «серебристых волнах» музыки, струящейся, как ручей, писал Л. Тик в «Любовной истории прекрасной Магелоны и графа Прованса».) Второму из двух толкований «мглы» вроде бы противоречит образ «бесконечной» зари, однако слово мгла не обязательно обозначает полную темноту.[141] При истолковании «мглы» как темноты в тексте присутствует изящное и эффектное цветовое «эхо»: «свету» и «дню» во второй строке и «синему своду» в третьей контрастно соответствует «мгла» в третьей строке от конца. А «зори без затменья» и «мгла» образуют живое противоречие, своего рода образный оксюморон (троп, выражение, построенное на сочетании слов с противоположными значениями).

Блестящий анализ ритмико-синтаксических особенностей (и соответственно интонации, мелодики) стихотворения принадлежит Б. М. Эйхенбауму. Заметив, что, как и «Шепот, робкое дыханье…», оно «принадлежит к полиметрическим (написанным более чем одним метром. — А.Р.) стихотворениям Фета и должно было ошеломить своей дерзостью современного Фету читателя, воспитанного на классиках», исследователь подчеркнул: «сплошная колонна анафорических „это, эта, этот, эти“ (18 раз), повторения того же местоимения внутри строк (6

раз) — и ни одного глагола, и ни одной остановки!» [Эйхенбаум 1922, с. 150].

Ритмико-интонационный рисунок текста характеризуется чередой напряжений и ослаблений: каждая «строфа состоит из шести строк, причем каждые три образуют ритмико-мелодический переход — короткие строки с мужскими рифмами корреспондируют (соотносятся. — А.Р.) между собой, как расставленные на пути движения вехи. Образуются ритмико-мелодические паузы, которыми периодически ослабляется ритмическое и интонационное напряжение, создаваемое короткими строками» [Эйхенбаум 1922, с. 151].

Движение интонации определяется и «системой повторений»: «Вступительная строка отличается от всех последующих инверсией („*Это* утро, радость *эта*“), которая как бы указывает на длительность предстоящего нарастания интонации. Нарастание это определяется не только анафорами, которые, неизменно присутствуя в начале каждой строки, сами по себе не могли бы выполнить всю линию подъема, но и повторениями внутри, которыми стихи дробятся на диподии (полустишия. — А.Р.). Именно отношением между строками и этими внутренними повторениями, образующими диподии, и строками сплошными движение интонации и определяется» [Эйхенбаум 1922, с. 151].

Звуковая структура

Среди ударных гласных в стихотворении преобладает (благодаря ударным анафорическим *это/эта/этот/эти*) звук *е (э)*. При этом разнообразие ударных гласных уменьшается от строфы к строфе.

Повторами согласных богаче первая и третья строфы («композиционная схема — 1-2-3»), причем «это кольцевое расположение подчеркнуто прямой перекличкой аллитераций первого и последнего полустрофий: „уТРо, РаДость“ — „ДРобь, ТРели“ и „Синий Свод“ — „вСе веСна“» [Гаспаров 1995, с. 144].

«Учись у них — у дуба, у березы…»

Учись у них — у дуба, у березы.
Кругом зима. Жестокая пора!
Напрасные на них застыли слезы,
И треснула, сжимаяся, кора.

Всё злей метель и с каждою минутой
Сердито рвет последние листы,
И за сердце хватает холод лютый;
Они стоят, молчат; молчи и ты!

Но верь весне. Ее промчится гений,
Опять теплом и жизнию дыша,
Для ясных дней, для новых откровений
Переболит скорбящая душа.

31 декабря 1883

Источники текста

Первая публикация — в составе прижизненного сборника поэзии Фета «Вечерние огни». Выпуск второй неизданных стихотворений А. Фета. М., 1885. В первоначальном варианте стихотворения строки пятая и шестая имели несколько иной вид: «И злей да злей за каждою минутой // Рвет ураган последние листы» (автограф — тетрадь из Отдела рукописей Российской государственной библиотеки, ф. 315, 1.28). В другом автографе (так называемой тетради II) первоначальный вариант этих строк: «Все злей Кура (диалектное тульское, орловское: вьюга, метель. — А.Р.) и с каждою минутой / Злобнее рвет последние листы», окончательная редакция этих стихов совпадает с печатной. В этой тетради стихотворение имеет дату: 31 декабря 1883 г. (См. варианты в изд.: [Фет 1979, с. 468].) Критик Н. Н. Страхов в письме Фету от 20 января 1884 г. предложил собственные версии этих строк, Фет их не принял, исправил стихи, но по-своему (см.: [Соколова и Грамолина 1979, с. 704–705]).

В тексте сборника стихотворение не имеет даты. Дата содержится в автографе в так называемой тетради II, хранящейся в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской академии наук (см.: [Бухштаб

1959б, с. 723]).

Место в структуре прижизненных сборников

При издании в сборнике стихотворение было помещено тринадцатым из тридцати двух лирических стихотворений и заключительной поэмы «Студент», составляющих книгу (фактически четырнадцатым: первое стихотворение — «Не смейся, не дивися мне…», составляющее его своеобразный автоэпиграф, не пронумеровано). Основные мотивы стихотворения — стоическое отношение к жизни[142] и ощущение наступившей старости в сочетании с надеждой на «весеннее» воскрешение души — являются сквозными для сборника. Второй выпуск «Вечерних огней» открывается стихотворением «Не смейся, не дивися мне…» (1884), в котором также содержится символический образ дерева — дуба и мотив весеннего обновления:

Не смейся, не дивися мне
В недоуменье детски-грубом,
Что перед этим дряхлым дубом
Я вновь стою по старине.

Не много листьев на челе
Больного старца уцелели;
Но вновь с весною прилетели
И жмутся горлинки в дупле.

Стоическое, мужественное отвержение подступающего небытия выражено в стихотворении «Смерти», следующем за «Учись у них — у дуба, у березы» (1884):

Я жизни обмирал и чувство это знаю,
Где мукам всем конец и сладок томный хмель;
Вот почему я вас без страха ожидаю,
Ночь безрассветная и вечная постель.

Встречается в стихотворениях сборника и восторженное чувство жизни, рожденное любовью и девичьей красотой: «Я понял те слезы, я понял те муки <…> Где внемлешь, что радость не знает предела, / Где веришь, что счастью не будет конца» («Я видел твой млечный, младенческий волос…», 1884), и гимн сладостной, чарующей и мгновенной, эфемерной красоте: «Ты

прав. — Одним воздушным очертаньем / Я так мила <…> Вот-вот сейчас, сверкнув, раскину крылья / И улечу» («Бабочка», не позднее 1884 г.). Весна прославляется в стихотворении «Сад весь в цвету…» (не позднее октября 1884 г.): «Так освежительно-радостно мне <…> Эта заря, / Эта весна / Так непостижна, зато так ясна! / Счастья ли полн, / Плачу ли я, / Ты благодатная тайна моя».

Мотив старения сочетается с мотивом творческого горения, метафорой которого является название сборника: «А я, по-прежнему смиренный, / Забытый, кинутый в тени, / Стою коленопреклоненный, / И, красотою умиленный, / Зажег вечерние огни» («Полонскому», 1883)[143].

Но не менее отчетливо в сборнике звучат безотрадные мотивы неминуемой и, быть может, мучительной смерти: «О, если б небо судило без тяжких томлений / Так же и мне, оглянувшись на жизнь, умереть» («Солнце садится, и ветер утихнул летучий…», 1883). Предчувствие же кончины представлено страшным, а «весна» души — невозвратимой:

> Душа дрожит, готова вспыхнуть чище,
> Хотя давно угас весенний день,
> И при луне на жизненном кладбище
> Страшна и ночь, и собственная тень.

(«Еще одно забывчивое слово…», не позднее октября 1884 г.)

На этом фоне отношение к бытию, выраженное в стихотворении «Учись у них — у дуба, у березы», предстает как одно из возможных в пестрой и противоречивой гамме чувств лирического «я»[144].

По наблюдениям В. А. Кошелева, в составе сборника сменяются темы «картина мироздания» (первые пять стихотворений), «попытка проникнуть в глубину явлений бытия» («Ласточки», «Осень», «Бабочка»), «бытие — небытие» («Учись у них — у дуба, у березы», «Смерти», «С бородою седою верховный я жрец…», «апокалиптические мотивы» («Аваддон»), «торжественная (коронационная) тема» («15 мая 1883 года» — о коронации Александра III), «былая любовь» (поэма «Студент»). «Вообще — это <…> выпуск „Вечерних огней“ кажется особенно цельным по своей поэтической мысли, последовательно проводимой от одного текста к другому» [Кошелев 2006, с. 279–280].

В плане неосуществленного нового издания, составленном Фетом в 1892 г., «Учись у них — у дуба, у березы» было включено в состав цикла «Элегии и думы», объединяющего стихотворения

философской тематики, написанные в разные годы (с 1844 по 1892 г.), расположенные в хронологическом порядке.

Композиция. Мотивная структура

Стихотворение, как и большинство лирических произведений Фета, состоит из трех строф. Первая строфа открывается назиданием — строкой «Учись у них — у дуба, у березы», продолжением которой являются три последующих стиха, содержащие своеобразную зарисовку зимней картины. Упоминание о слезах на коре деревьев («Напрасные на них застыли слезы») в третьей строке диссонирует с первой строкой: у деревьев следует учиться терпению, однако они плачут («слезы» на их коре — метафорическое обозначение капель смолы). Но «слезы» могут быть поняты не только как зримый след страдания, но и как знак замерзшей, оцепеневшей жизни.

Во второй строфе развиваются оба смысловых плана — предметный, пейзажный и символический. Если метафора, отнесенная к метели («Сердито рвет последние листы»), воспринимается не как знак иносказательной природы образа, а как риторическое усиление, то слово *сердце*, примененное к деревьям, в сочетании с метафорическим глаголом *молчат* придает образу деревьев символическую природу: они олицетворяют людей[145]. Назидание «молчи и ты», соотнесенное с наставлением, открывающим текст стихотворения, придает первой и второй строфам характер единого целого, замкнутого в композиционное кольцо двух назидательных обращений.

Третья строфа также открывается наставлением-обращением, но исполненным уже иного смысла: это не строгий совет терпеть, а призыв к вере: «Но верь весне». Различно и образное наполнение двух первых четверостиший, с одной стороны, и третьей строфы — с другой. Если в первых двух строфах дано описание зимней природы, а символические смыслы лишь просвечивают через него (а прямое обращение поэта к человеку, и к своему «я» прежде всего, есть лишь в последней строке второй строфы)[146], то в третьей прямо представлена «картина» состояния души: «Опять теплом и жизнию дыша, / Для ясных дней, для новых откровений / Переболит скорбящая душа». «Тепло», «ясные дни», как и сама «весна», здесь уже не черты времени года, а метафоры состояния лирического «я». Эмоциональный настрой в третьей строфе контрастирует с эмоциональным фоном двух первых четверостиший: вместо «слез» и «зимы» (слова с оттенками значения ‘смерть’, ‘печаль’, ‘уныние’, ‘однообразие’) — «тепло», «жизнь», «ясные дни», «весна» (слово с

оттенками значения ‘радость’, ‘любовь’, ‘расцвет’, ‘утро жизни’, ‘обновление души’) *дыхание* («дыша»). Весна здесь уже скорее именно метафора обновления, нежели просто время года: в нее надо «верить», в то время как весна в природе наступает неизбежно и в ее приход «верить» не нужно.

Назидательность стихотворения — особенная. Это не нравственная заповедь, обращенная ко всем, а автодидактика, слова, адресованные лирическим «я» самому себе. Начало стихотворения, открывающегося неожиданным обращением, что свойственно поэтике фрагмента, напоминает обращения в поэзии Ф. И. Тютчева: (см. о них: [Эйхенбаум 1922, с. 79].

Но так же, как тютчевское «Молчи, скрывайся и таи / И чувства и мечты свои» из стихотворения «Silentium!» («Молчание!» — лат.) [Тютчев 2002–2003, т. 1, с. 123] обращено не к неопределенному множеству адресатов, а к самому «я» — поэту, так и фетовская речь — одобрение лирическим «я» себя самого.

Мотив стоического терпения имеет особенный автобиографический смысл. Во-первых, он связан с ощущением старости — стихотворение было написано Фетом в возрасте 61 года и включено в сборник с символическим названием «Вечерние огни», составлявшийся и изданный поэтом как итоговый[147]. Но символическая «зима» может быть понята не только как наступившая старость, но и как «чужое» время, безвременье. Безвременье — это, прежде всего, наступивший непоэтический период в русской словесности, когда в русской журналистике и критике власть захватили люди, которые «ничего не понимали в деле поэзии» и которым «казались наши стихи не только пустыми, но и возмутительными своей невозмутимостью» и прискорбными «отсутствием гражданской скорби». Безвременье — когда из-за практических требований, предъявляемых к поэзии, господства радикальных идей в литературе и публицистике, из-за мнения о Фете как о ретрограде и ультраконсерваторе «при таком исключительном положении» его «стихотворения не могли быть помещаемы на страницах журналах, в которых они возбуждали одного негодование». Это ситуация, рождавшая в авторе стихотворения «гражданскую скорбь» («Предисловие» к третьему выпуску сборника «Вечерние огни», 1888 [Фет 1979, с. 240, 241, 238]).

За ощущением «зимы» жизни стоит и неприятие Фетом либеральных общественных настроений, о чем красноречиво писал его хороший знакомец Н. Н. Страхов другому близкому знакомому — графу Л. Н. Толстому в 1879 г.: Фет «толковал мне и тогда и на другой день, что чувствует себя совершенно одиноким со своими мыслями о безобразии всего хода нашей

жизни» [Переписка Толстого со Страховым 1914, с. 200].

И влюбленность Фета в красоту, приобретавшая порой экстатический характер, тоже не была лишена протеста по отношению к современности, «некрасивой», глухой к прекрасному. Показательно замечание С. Г. Бочарова о стихотворении «Моего тот безумства желал, кто смежал / Этой розы завой (завитки. — А.Р.), и блестки, и росы…»: в нем выражен «эстетический экстремизм такого градуса и такого качества („Безумной прихоти певца“), <…> коренящийся в историческом отчаянии» [Бочаров 1999, с. 326].

Наконец, зима в анализируемом стихотворении — это и «простой» эмоциональный упадок, душевное охлаждение и оцепенение. И, кроме того, «зима» — творческое бесплодие, обделенность вдохновением.

Соответственно «молчание» — это не только стоическое терпение, запрет на жалобы и стоны, но и отказ от невдохновенного стихотворства. Не случайно в третьей строфе появляется «гений» весны. «Гений» весны — здесь дух (латинское genius). Это слово напоминает о выражении «гений чистой красоты», найденном В. А. Жуковским (стихотворения «Лалла Рук» и «Я музу юную, бывало…») и процитированном А. С. Пушкиным в «Я помню чудное мгновенье…»). И у Жуковского, и у Пушкина «гений чистой красоты» ассоциируется с «вдохновеньем».

В тютчевском «Silentium!» («Молчи, скрывайся и таи…») призыв к молчанию мотивировался невозможностью для поэта выразить глубинные «думы и мечты свои» [Тютчев 2002–2003, т. 1, с. 123]. В стихотворении Фета этот смысл отсутствует.

В стихотворении «Учись у них — у дуба, у березы» противопоставлены два времени: одно — это линеарное, векторное, устремленное от прошлого к будущему, необратимое время «я». Физическая «зима», старость, неизбывна, и «весна» уже никогда не согреет ее своими лучами. Другое — это циклическое время природы с ее неизбежной, предначертанной сменой времен года, «круговорот, вечное возвращение: весна, пенье соловья, пух на березе все те же и каждый раз новые». Неслучайно (повторим уже приведенную однажды цитату) «основные разделы» фетовских «книг („Весна“, „Дето“, „Снега“, „Осень“, „Вечера и ночи“, „Море“) были знаками вечного возвращения круговорота природы, а конкретные стихотворения — признаками столь же вечного обновления» [Сухих 2001, с. 51, 44].

Циклический ритм времен года подчиняет себе однонаправленное время лирического «я»: душевная «весна» оказывается возможной, невзирая на необратимый ход лет.

Прямая философичность, оформление текста на основе идеи, сентенции — характерная черта фетовской лирики 1870 — начала 1890-х годов.

Фет отнюдь не только «беззаботный» певец красоты, но и трагический поэт. У Фета есть и мотив необратимого, всё стирающего хода времени: «О, как ничтожно всё! От жертвы жизни целой, / От этих пылких жертв и подвигов святых — / Лишь тайная тоска в душе осиротелой / Да тени бледные у лепестков сухих» («Страницы милые опять персты раскрыли…», 1884).

Образная структура

Повторяющийся образ в поэзии Фета — ВЕСНА, образ и предметный, и наделенный метафорическими-оттенками ‘обновление души, возрождение, пробуждение чувств’: «И над душою каждою / Проносится весна» («Уж верба вся пушистая…», 1844), «В эфире песнь дрожит и тает, / На глыбе зеленеет рожь — / И голос нежный напевает: / Опять весну переживешь» («Весна на дворе», 1855), «Просиживая дни, он думал всё одно: / „Я знаю, небеса весны меня излечут…“ / И ждал он: скоро ли весна пахнет в окно / И там две ласточки, прижавшись, защебечут?» («Больной», 1855), «звезды в ночи задрожат» («Встречу ль яркую в небе зарю…», 1882), «Ах, как пахнуло весной!.. / Это наверное ты!» («Жду я, тревогой объят…», 1886).

Развернутый образ-символ весны представлен в стихотворении «Глубь небес опять ясна…» (1879):

Глубь небес опять ясна,
Пахнет в воздухе весна,
Каждый час и каждый миг
Приближается жених.

Спит во гробе ледяном
Очарованная сном, —
Спит, нема и холодна,
Вся во власти чар она.

Но крылами вешних птиц
Он свевает снег с ресниц,
И из стужи мертвых грез
Проступают капли слез.

Реже у Фета встречается антитёза «весеннее обновление вечной природы — смертность человека»: «Придет пора — и скоро, может быть, — / Опять земля взалкает обновиться, / Но это сердце перестанет биться / И ничего не будет уж любить» («Еще весна, — как будто неземной…», 1847). Еще более редок мотив неизбежности зимнего умирания природы, скрыто противопоставленный мотивам обновления и вечности ее: «Не может ничто устоять / Пред этой тоской неизбежной, / И скоро пустынную гладь / Оденет покров белоснежный» («Ты помнишь, что было тогда…», 1885).

СЛЕЗЫ в стихотворении Фета — застывшие, напрасные. Чаще в его поэзии встречаются слезы восторга, экстаза. Примеры — «Шепот, робкое дыханье…», «Это утро, радость эта…» и еще целый ряд произведений. В стихотворении «Учись у них — у дуба, у березы» «слезы» — одновременно и знак страданий, уподобляющих деревья человеку, и обозначение замерзших на стволах и ветвях капель или проступившего на коре и замерзшего сока. Образ парадоксален — он одновременно говорит и об одухотворенности дуба и березы, и об их временном «полуумирании»: слезы замерзшие.

Дух (слово «гений», от латинского genius, употреблено именно в этом исконном значении) весны наделен мотивом полета; он — словно вестник из иного мира, чуждого страданиям и слезам.

Два плана стихотворения — природы и души человека — объединены благодаря двуединой семантике ключевых слов. *Зима, метель* — слова с доминирующим предметным значением, которое выведено на первый план благодаря контексту: *дуб, береза*, треснувшая кора, опавшие листы — лексемы с безусловно предметным смыслом. Это мир природы. Но другой контекстный ряд («слезы», «сердце», «молчат») — это мир человеческих чувств и поступков: ведь не могут же деревья не молчать, а жалобно говорить. Глагол *стоят*, характеризующий деревья, кажется избыточным: «дубу» и «березе» и так свойственно, если они не сгнили, не повалены ветром, стоять. Но этот глагол противопоставлен подразумеваемому преклонению колен — человеческой позе, выражающей покорность и / или страх.

Два смысловых ряда сплетены. В лексемах *зима, метель* просвечивают метафорические «краски», — ведь в литературной традиции эти слова — устойчивые метафоры страданий, умирания, горя. Еще сильнее переносные смыслы в выражении «холод лютый», соседствующем со знаком человека, души — «сердцем».

Серединная строка «И за сердце хватает холод лютый» может

быть прочитана как относящаяся и к деревьям (при символическом толковании их образов), и к человеку (при восприятии «холода лютого» как метафоры).

В выражении «ясные дни» предметный смысл уже полностью подчинен метафорическому, хотя и не исчезает совсем: реальная весна — время, когда в сравнении с зимой ясных, солнечных дней действительно больше.

Метр и ритм. Синтаксис

Стихотворение написано пятистопным ямбом с чередующимися женскими и мужскими окончаниями стихов.

Метрическая схема пятистопного ямба: 01/01/01/01/01 (в нечетных строках стихотйорения Фета за последней, пятой стопой следует наращение в виде безударного слога).

Среди тем, закрепленных за этим размером в русской поэзии, были философские размышления. Философская тональность присуща и стихотворению Фета.

Для ритмики характерны сверхсхемное ударение в начале пятой строки: «Вс***ё*** зл***е***й мет***е***ль» (ударные гласные подчеркнуты, сверхсхемное ударение падает на первый слог первой стопы, в слове *всё*). Это нарушение метрической схемы как бы служит экспрессивному выявлению мотива метели на ритмическом уровне.

Пропуск схемного ударения в последней строке («переболит» — нет ударения на втором слоге) ритмически «замедляет» произнесение слова «переболит», потенциально, по требованию метра, оказывающегося «двухударным». Таким образом как бы изображается тяжесть освобождения от боли, исцеление, обновление души.

В фетовском произведении последовательно используется внутристиховая пауза — цезура, занимающая позицию после второй стопы и делящая строки на полустишия. Благодаря цезуре интонационно выделены обращения («Учись у них», «молчи и ты!», «Но верь весне») и предложения, рисующие безрадостную картину зимы («Кругом зима», «Всё злей метель») и выражающие отношение к зиме поэта («Жестокая пора!»). Используется также вместе с цезурой нарушение привычного порядка слов: «И трёснула, сжимаяся, кора». Деепричастие, открывая полустишие и отрывая глагол — сказуемое от подлежащего, на ритмико-интонационном уровне передает этот «разрыв» треснувшей коры. Такая же пауза отделяет обстоятельство и глагол-сказуемое («Сердито рвет») от дополнения с определением («последние листы»), В строке «Напрасные на них застыли слезы» цезурой

отделен и подчеркнут эпитет *напрасные*, которому благодаря этому придан дополнительный эмоциональный ореол.

Используется и эллипсис — «сжатие» синтаксической конструкции: в первых двух строках второй строфы отсутствует необходимое второе подлежащее: «и [она] с каждою минутой / Сердито рвет последние листы». «Неправильная» синтаксическая форма выразительна, она словно передает эти злые порывы метели.

Все три строфы объединяют побудительные предложения: «Учись у них» (начало первого четверостишия), «молчи и ты!» (конец второго четверостишия), «Но верь весне» (начало третьей строфы). Первые две строфы замкнуты таким образом в синтаксическое кольцо и противопоставлены третьей, начинающейся с обращения-наставления, выдержанного уже совсем в иной тональности.

Третья строфа противопоставлена двум предшествующим и по количеству предложений: три (причем последнее развернуто на три строки) вместо шести в начальном четверостишии (в начальной строке «Учись у них — у дуба, у березы» содержится не одно а два предложения, но второе неполной структуры: «Учись у них — [учись] у дуба, у березы») и пяти во второй (в стихах «Всё злей метель и [она] с каждою минутой / Сердито рвет последние листы» тоже два предложения)[148].

В третьей строфе (хотя ее первый стих делится на два предложения и интонационно напоминает отчасти первую строку всего текста) ритмико-интонационная структура иная, интонация приобретает гармоничность и мерность вместо прежней отрывистости.

Рифма. Звуковой строй

В стихотворении используется перекрестная рифма: АБАБ. Выделяется рифма *душа — дыша*, связывающая родственные по происхождению слова с близкими смыслами, отличающиеся только ударными гласными. Выделена, по-видимому, и рифма *гений — откровений*, соединяющая слова, принадлежащие к одному смысловому полю, ассоциирующиеся с религиозными ценностями («дух», «откровение»), Рифма связывает воедино весну вовне («теплом и жизнию дыша» и внутри («Переболит скорбящая душа»), В рифмовке первых двух строф такой закономерности не наблюдается.

Из звуков стихотворения акцентирован гласный у. «Закрытый» (лабиализованный, произносимый при вытянутых и округленных «в трубочку» губах) гласный у, ассоциирующийся с

печалью и унынием, преобладает в первом стихе: «***У***чись ***у*** них — ***у*** д***у***ба, ***у*** березы» (пять раз). Открытый гласный *а* оформляет контрастные темы: страдания (пор***а*** — кор***а***) и освобождения (дыш***а*** — душ***а***). Звуковой комплекс *ве* вводит тему обновления и освобождения: ***ве***рь ***ве***сне: согласный *в* перед ударным *э* в первом из двух слов и перед *э* в позиции редукции (ослабления), звучащим как *и* с «оттенком» *э*, встречается только в этой строке.

Повторы сонорного *р* закреплены преимущественно за темой «зимы» и страдания (шесть примеров на первую строфу), но есть и исключения: примеры в словах *п**р**омчится* и *отк**р**овений* в третьем четверостишии.

«Еще одно забывчивое слово…»

Еще одно забывчивое слово,
Еще один случайный полувздох —
И тосковать я сердцем стану снова,
И буду я опять у этих ног.

Душа дрожит, готова вспыхнуть чище,
Хотя давно угас весенний день
И при луне на жизненном кладбище
Страшна и ночь, и собственная тень.

<1884>

Источники текста

Первая публикация — в составе прижизненного сборника поэзии Фета «Вечерние огни». Выпуск второй неизданных стихотворений А. Фета. М., 1885. Автограф, содержащий варианты ранней редакции, — в так называемой тетради II, хранящейся в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинского Дома) Российской академии наук.

Первоначальный вариант третьей строки: «И тосковать я стану сердцем снова»; первый вариант пятой строки — «[Душа опять][149] готова вспыхнуть чище»; второй вариант этой строки — «[И вновь душа] готова вспыхнуть чище» (окончательный вариант пятого стиха — такой же, как в печатном тексте). Первоначальный вариант восьмой строки: «[Пугает ночь и собственная тень]» (окончательный вариант — такой же, как в печатном тексте). (См. варианты в изд.: [Фет 1979, с. 470].)

Место в структуре прижизненных сборников

В составе второго выпуска «Вечерних огней» стихотворение соотнесено одновременно и с философской, и с любовной лирикой. В философской лирике противоречиво сочетаются разные мотивы: превосходства и возвышения избранной, дерзкой личности над миром труда и печали («Добро и зло»), тщеты лирического «я» — «сосуда скудельного» — приобщиться к высшему миру («Ласточки»), освобождения от заботы и волнений («С гнезд замахали крикливые цапли…», «О, этот сельский день и

блеск его красивый…»), эфемерности красоты («Бабочка»). Присутствует и стоическое приятие горестей, соединенное с надеждой на обновление души («Учись у них — у дуба, у березы»), Смерть и отвергается как ничтожная в сравнении с мыслящим «я»: «Покуда я дышу — ты мысль моя, не боле, / Игрушка шаткая тоскующей мечты» («Смерти»), но и принимается в ее неизбежности: «О, если б небо судило без тяжких томлений / Так же и мне, оглянувшись на жизнь, умереть!» («Солнце садится, и ветер утихнул летучий…»).

Метафора «угас весенний день» созвучна полуметафорической картине заката, ассоциирующегося со смертью, в стихотворении «Солнце садится, и ветер утихнул летучий…» и с «этой зарей, этой весной» как знаками любви и возрождения из стихотворения «Сад весь в цвету…». Мотив преклонения перед женской красотой роднит «Еще одно забывчивое слово…» со стихотворением «Не вижу ни красы души твоей нетленной…», завершающимся признанием: «И все, чем я дышал, — блаженною мечтою / Лечу к твоим ногам младенческим принесть».

Мотив воспоминания о возлюбленной и о любви в стихотворении «Еще одно забывчивое слово…» скорее не отрадный, но оттеняющий тоску старческого существования и страх смерти, представлен в трагическом, но отчасти и примиряющем тоне в других текстах книги («Страницы милые опять персты раскрыли…»).

Горький разрыв между порой любви и холодной старостью, представленный в стихотворении «Еще одно забывчивое слово…», преодолевается в следующем за ним стихотворении «Теперь», обращенном не в прошлое, а в будущее, адресованном не былой возлюбленной, а девушке, только начинающей жить:

Мой прах уснет, забытый и холодный,
А для тебя настанет жизни май;
О, хоть на миг душою благородной
Тогда стихам, звучавшим мне, внимай.

И вдумчивым и чутким сердцем девы
Безумных снов волненья ты поймешь,
И от чего в дрожащие напевы
Я уходил — и ты со мной уйдешь.

Приветами, встающими из гроба,
Сердечных тайн бессмертье ты проверь.
Вневременной повеем жизнью оба,

И ты и я мы встретимся: теперь.

Однако в расположенном сразу после «Теперь» стихотворении «Кровию сердца пишу я к тебе эти строки…» разлука и разрыв с прошлым и утрата любви даны как неизбывные, абсолютные: «Видно, к давно прожитому нельзя воротиться».

Иначе перекликается «Еще одно забывчивое слово…» со стихотворением «Ныне первый мы слышали гром…»: в обоих случаях воспоминание о женщине и любви представлено словно бы реальность настоящего, что выражено в употреблении грамматической формы настоящего времени. Так Фет стремится преодолеть неумолимый ход времени, но в стихотворении «Еще одно забывчивое слово…» этого не происходит: вторая строфа, говорящая о старости и близкой смерти, переводит всё, сказанное в первой, в зыбкое пространство воспоминания. А в «Ныне первый мы слышали гром…» чудо совершается: внезапная и короткая ссора героя и его возлюбленной изображена именно как событие настоящего, хотя и остальные стихи сборника, и преклонный возраст поэта к моменту публикации текста (1883), и его жизненные обстоятельства (Фет был уже очень давно женат, а в брак вступил по расчету) понуждают прочесть этот текст все-таки как воспоминание о былом, о молодости, но искусно завуалированное.

Наконец, если в стихотворении «Еще одно забывчивое слово…» любовь не спасает ни от бега времени, ни от страха небытия, то в «Я видел твой млечный, младенческий локон…» выражена вера, «что счастью не будет конца», а в стихотворении «Только в мире и есть, что тенистый…» любовь, «милой головки убор», «влево бегущий пробор» дерзко объявлены единственными и безусловными ценностями бытия. Это же упоение любовью и красотой представлено во всей своей власти в стихотворении «Свет весь в цвету…»: «Счастья ли полн, / Плачу ли я, / Ты благодатная тайна моя».

Стихотворения в составе выпуска «Вечерних огней» намеренно группируются так, чтобы были зримыми, явственными взаимоисключающие, противоречащие друг другу поэтические ответы и трактовки одних и тех же мотивов, содержащиеся в соседствующих стихотворениях. Именно в форме этих живых противоречий, по Фету, только и может быть передана многогранность бытия.

Подобным же образом построено и намеченное Фетом незадолго до смерти «большое» собрание стихотворений.

В плане неосуществленного нового издания, составленном

Фетом в 1892 г., «Еще одно забывчивое слово…» включено в раздел «Элегии и думы» (см. состав раздела в изд.: [Фет 1959, с. 81 — 124], чем подчеркнут его философский характер. Впрочем, в составе раздела любовная тематика доминирует или присутствует в тридцати одном стихотворении из семидесяти четырех.

Воспоминание, скрыто присутствующее в стихотворении «Еще одно забывчивое слово…», составляет ключевой мотив некоторых других текстов раздела, например это воспоминание — воображение в стихотворении «Целый заставила день меня промечтать ты сегодня…» (1857).

С воспоминанием сроднен мотив вины, автобиографическим подтекстом которого является вина перед давней возлюбленной — Марией Лазич («Не спится. Дай зажгу свечу. К чему читать?», 1854). Мотив вины соседствует с отвержением воспоминания о любви («Старые письма», 1859 (?)).

Вина порой сочетается с жаждой смерти как перехода в небытие, в ничто: «Скорей, скорей в твое небытие!» («Ты отстрадала, я еще страдаю…», 1878). И здесь же, как и в стихотворении «Еще одно забывчивое слово…», рассвет, свет — огонь и весна — метафоры любви[150]:

> А был рассвет! Я помню, вспоминаю
> Язык любви, цветов, ночных лучей, —
> Как не цвести всевидящему маю
> При отблеске родном таких очей!

(«Ты отстрадала, я еще страдаю…»,1878)

Иногда выражены ненужность воспоминаний о любви, отказ от мысли возвратить прошлое, приятие будущей старости («О нет, не стану звать утраченную радость…», 1857). Старость — синоним разлуки и как бы расплата за вину:

> Где ты? Ужель, ошеломленный,
> Кругом не видя ничего,
> Застывший, вьюгой убеленный,
> Стучусь у сердца твоего?..

(«Прости! во мгле воспоминанья…», 1888)

Потерянное счастье и разлука могут трактоваться как абсолютные:

> И, разлучась навеки, мы поймем,

Что счастья взрыв мы промолчали оба
И что вздыхать обоим нам по нем,
Хоть будем врознь стоять у двери гроба.

(«Светил нам день, будя огонь в крови…»,1887)

И само прошлое и воспоминания о нем — мир, обитель страданий:

Как гордость дум, как храм молитвы,
Страданья в прошлом восстают.

(«Всё, что волшебно так манило…»,1892)

Но, с другой стороны, воспоминание о возлюбленной — это счастье бытия и высокий и радостный долг, как причастность к бессмертию:

Я пронесу твой свет чрез жизнь земную;
Он мой — и с ним двойное бытиё
Вручила ты, и я — я торжествую
Хотя на миг бессмертие твое.

(«Томительно-призывно и напрасно…», 1871)

Возможным оказывается воскрешение умершей возлюбленной силой воображения:

И снится мне, что ты встала из гроба,
Такой же, какой ты с земли отлетела,
И снится, снится: мы молоды оба,
И ты взглянула, как прежде глядела.

(«В тиши и мраке таинственной ночи…», 1864 (?))

Но воскрешение любви в старости оказывается кратким и трагическим:

Прощай, соловушко! — И я
Готов на миг воскреснуть тоже,
И песнь последняя твоя
Всех вешних песен мне дороже.

(«Дул север. Плакала трава…», 1880 (?))

Ценность воспоминания утверждается вопреки тому, что «О,

как ничтожно всё!» в стихотворении «Страницы милые опять персты раскрыли…» (1884).

Впрочем, воспоминания о былом и о возлюбленной могут быть и спонтанными, совершенно непроизвольными, чисто ассоциативными, как в стихотворении «На кресле отвалясь, гляжу на потолок…» (1890)[151].

Разнообразна и трактовка счастья и горя. Воспоминания о счастье отрадны, они сочетаются с отказом от мыслей о печальном грядущем: «Надолго ли еще не разлучаться, / Надолго ли дышать отрадою? Как знать! / Пора за будущность заране не пугаться, / Пора о счастии учиться вспоминать» («Опавший лист дрожит от нашего движенья…», 1891).

Но одновременно вся жизнь оценивается как бессмыслица и потому отвергается («Ничтожество», 1880), отринуты даже вечная жизнь, воскрешение («Никогда», 1879)[152].

С одной стороны, прошлое и любовь поданы в причастности вечности. Невозможно разлучить былых возлюбленных:

> У любви есть слова, те слова не умрут.
> Нас с тобой ожидает особенный суд;
> Он сумеет нас сразу в толпе различить,
> И мы вместе придем, нас нельзя разлучить!

(«Alter ego», 1878)

Однако одновременно заявлено: невозможно возвращение в прошлое: «Видно, к давно прожитому нельзя воротиться» («Кровию сердца пишу я тебе эти строки…», 1884).

Отчетливо звучит приятие жизни, ее силы и на пороге могилы:

> Покуда на груди земной
> Хотя с трудом дышать я буду,
> Весь трепет жизни молодой
> Мне будет внятен отовсюду.

(«Еще люблю, еще томлюсь…», 1890)

А вместе с тем герой готов принять смерть как благо («Смерти», конец 1856 или начало 1857). Смерть осмысляется философски как ценность: «Но если жизнь — базар крикливый бога, / То только смерть — его бессмертный храм» («Смерть», 1878).

С такой позицией соседствуют отвержение смерти, чувство своего над ней превосходства:

Еще ты каждый миг моей покорна воле,
Ты тень у ног моих, безличный призрак ты;
Покуда я дышу — ты мысль моя, не боле,
Игрушка шаткая тоскующей мечты.

(«Смерти», 1884)

Представлена и мечта о спокойной смерти, сравниваемой с закатом:

Только закат будет долго чуть зримо гореть;
О, если б небо сулило без тяжких томлений
Так же и мне, оглянувшись на жизнь, умереть!

(«Солнце садится, и ветер утихнул летучий…», 1883)

Мотив бессмысленности прожитого («Душа рвалась — кто скажет мне куда?» — стихотворение «Жизнь пронеслась без явного следа», 1884) сочетается с утверждением жизни как счастья («Прости — и всё забудь в безоблачный ты час…», 1886), с оправданием бытия и человеческих страстей и стремлений, точнее, с надеждой на их оправданность:

И верить хочется, что всё, что так прекрасно,
Так тихо властвует в прозрачный этот миг,
По небу и душе проходит не напрасно,
Как оправдание стремлений роковых.

(«О, как волну юс я я мыслию больною…», 1891)

Истолкование стихотворения

Это стихотворение не так просто по смыслу, как может показаться на первый взгляд. М. Л. Гаспаров, интерпретируя поэтические тексты со сложно выраженными, «непрозрачными» смыслами (некоторые стихотворения О. Э. Мандельштама и Б. Л. Пастернака), использовал такой прием, — восходящий еще к античной традиции толкования словесности, — как пересказ (см.: [Гаспаров 1995, с. 190–191, 281, 297]; [Гаспаров 1996]; [Гаспаров 2000, с. 176–177 и след.]). Попробуем прибегнуть к этому приему.

Герой стихотворения слышит (или вспоминает) слова женщины и ее «полувздох». «Забывчивое слово» и «случайный полувздох», очевидно, принадлежат ей, а не ему: и потому, что пробуждающиеся в душе героя чувства вызваны именно этими

словом и «полувздохом», и потому, что «забывчивое слово» и «полувздох» наделены таким оттенком значения, как ‘женскость‘; забывчивость, милая рассеянность, простительная «безответственность», «случайность» в словах — скорее черта характера женского, а не мужского, «легкое дыхание» («полувздох») также ассоциируется с поведением женщины, — как «робкое дыханье» в стихотворении «Шепот, робкое дыханье…». Почему слово «забывчивое»? Вероятно, потому что в нем заключено невольное признание героини в ее чувстве герою, — признание неосторожное (она «забылась»). Но отчего «полувздох» «случайный»? Может быть, потому же: случайный в значении ‘спонтанный’, ‘неконтролируемый’, — это еще одно признание-«проговорка». Но не исключено и другое толкование: это «полувздох» незначимый, и лишь уже влюбленный герой готов в нем видеть — пусть и понимает эту незначимость! — полупризнание.

Это слово и «полувздох» рождают в герое тоску, — очевидно, тоску по любви, тоску — жажду любви; рождают и признание в любви или, что более вероятно, готовность покориться воле любимой, быть у ее ног, встать перед ней на колени. Ведь в стихотворении упоминается не об одной ситуации покорения героя, вручения им себя героине: об этом говорят слова *снова и опять*. А в тексте, кажется, упоминается лишь об одной женщине, а не о разных, уравненных любовью героя: «И буду я опять у этих ног», — именно у этих. Повторяющееся «снова» и «опять» признание в любви к одной и той женщине представляется довольно странным; менее озадачивающим было бы другое прочтение: это повторяющееся вручение ей себя, покорение ей — после разлуки, может быть, после разрыва. (Строго говоря, из текста вообще не следует, что герой как-то проявляет свои чувства в отношении любимой: быть у ее ног отнюдь не означает в буквальном смысле встать перед ней на колени[153].)

Таков как будто бы смысл первой строфы. Во второй строфе вводится новый мотив — «закатной любви», выраженный посредством метафор горения и уходящего дня: «Душа дрожит, готова вспыхнуть чище, / Хотя давно угас весенний день…». Дрожит при воспоминании о любви (при пробуждении чувства к былой возлюбленной) или при реальной встрече с женщиной? Возможны оба ответа.

Последние две строки переводят смысл текста в безнадежно-трагический план бытия: «И при луне на жизненном кладбище / Страшна и ночь, и собственная тень». Развернутый метафорический пейзаж кладбища жизни, озаренного безотрадным мертвенно холодным светом луны, — знак

неизбывного отчаяния: жизнь прожита, человек отчужден от самого себя (боится собственной «тени», — очевидно, себя самого в настоящем, постаревшего, непохожего на того, каким был прежде). Он страшится смерти («ночь» — прозрачная метафора небытия). Подобная семантика образа луны у Фета не единична: «Что звало жить, что силы горячило — / Далеко за горой. / Как призрак дня, ты, бледное светило, восходишь над землей» («Растут, растут причудливые тени…», 1853).

Итак, это «старческое» стихотворение: не по времени написания (хотя к моменту его издания автору было около шестидесяти четырех лет), а по тематике.

Прочтение второй строфы заставляет вернуться к первой и уточнить ее понимание. Этот текст — высказывание от лица старого, стоящего в преддверии смерти человека. И было бы неуместным трактовать «снова» и «опять» в первой строфе как указания на две и более реальные встречи с дорогой герою женщиной: одна будто бы была в прошлом, другая происходит сейчас. Нет, сейчас реально, «физически» осталось только «жизненное кладбище». В первой строфе подразумевалась подлинная встреча в прошлом и ее «отблеск» в настоящем — воспоминание. Изображение воспоминания о событии прошлого как реального с использованием грамматического настоящего времени — отличительная черта любовной лирики Фета. Пример — стихотворение «На качелях» (1890).

Конечно, не исключена и иная трактовка: «снова» и «опять» говорят лишь о вновь пробудившемся — сейчас — чувстве, обращенном к другой женщине: «эти ноги» — не ‘те же самые’, а ‘такие же’, означающие такую же, хотя и новую владычицу сердца лирического «я»[154]. Любимая поэтом женщина рядом, но заря старческой любви не в силах погасить безжизненный лунный свет подступающего небытия.

Композиция. Мотивная структура

После только что сказанного достаточно ограничиться несколькими замечаниями.

Для стихотворения «Еще одно забывчивое слово…», как и для многих других лирических произведений Фета, характерны черты фрагмента: стихотворение открыто, разомкнуто во внетекстовую реальность, в мир события, предшествовавшего тому, о чем говорится в тексте. Знак такой открытости — словосочетания *еще одно и еще один,* указывающие на другие, им предшествовавшие *слова и полувздохи*. Стихотворение «Еще одно забывчивое слово…» состоит из двух частей, соответствующих элементам

строфической структуры — двум строфам — четверостишиям с обычной у Фета перекрестной рифмовкой АБАБ: слово (А) — полувздох (Б) — снова (А) — ног (Б); в нечетных строках — женская рифма. Первая и вторая строфы соотнесены по принципу контраста. Первая посвящена мотиву любви, трагические обертона, оттенки этого мотива еще незаметны и неразличимы; «тоска» героя не связывается с приближающимся концом жизни. Мотив здесь — всевластие любви. В первых двух строках второй строфы мотив любви приобретает новый акцент: это любовь старческая. Эта грань мотива навеяна, несомненно, тютчевской «Последней любовью»: «Пускай скудеет в жилах кровь, / Но не скудеет в сердце нежность, / О ты, последняя любовь, / Ты и блаженство, и безнадежность» [Тютчев 2002–2003, т. 2, с. 59]. Метафоры горения и уходящего дня также восходят к «Последней любви», где содержится развернутая символико-метафорическая картина заката: «Полнеба охватила тень, / Лишь там, на западе, бродит сиянье» [Тютчев 2002–2003, т. 2, с. 59].

Но мотив получает не тютчевское развитие и разрешение; если в стихотворении Тютчева старческая любовь — одновременно «блаженство» и «безнадежность», то в фетовском тексте она обнажает именно и прежде всего безнадежность бытия на пороге конца.

Контрастируют и природа образов в двух строфах. Первая состоит из слов, употребленных в прямом, номинативном значении («тосковать сердцем», «буду <…> у этих ног» — выражения со стертыми переносными смыслами). Одновременно образность первой строфы — «невещественная»: говорится об эмоциях или о «непредметных» явлениях (слове, «полувздохе» — даже не вздохе, столь он эфемерен, еле заметен, чуть слышен).

Во второй строфе, напротив, образы исполнены зрительной отчетливости («горит», «вспыхнуть», «луна», «тень»), однако создаваемая в ней «картина» — полностью метафорична: «горит» не огонь, а душа, «весенний день» и «ночь», равно как и «луна» — метафоры старости, а не пейзажные детали.

Образная структура

Ограничимся также лишь несколькими замечаниями. Отличительная черта — соседство контрастных образов. В первой строфе это образы звуковые («слово», «полувздох»). Во второй — как будто бы световые и цветовые: «вспыхнуть» (яркий свет), «угас» (ассоциации с ночью, темнотой), «при луне» (лунный свет), «тень» (полутьма). Однако вся свето-и цветовая гамма иллюзорна, ибо исключительно метафорична, а не предметна. При этом яркая

световая метафора, говорящая о внутреннем свете, огне души («душа горит, готова вспыхнуть чище»), контрастирует с «внешним» блеклым светом луны, освещающим «жизненное кладбище».

«Светлая» любовная дрожь души («душа дрожит») противопоставлена страху («страшна и ночь, и собственная тень»), — по контрасту с тем, что в языке глагол *дрожит* ассоциируется, в частности, именно со страхом.

Метр и ритм. Синтаксическая структура. Рифма

Стихотворение написано пятистопным ямбом с чередующимися женскими и мужскими окончаниями стихов. Еще раз напомним: «В лирике 5-стопный ямб выступает соперником 6-стопного в его последней области — в элегической и смежной с ней тематике» [Гаспаров 1984, с. 167]. Фетовское стихотворение — отголосок жанра элегии, в чистом виде переставшего существовать еще в пушкинскую эпоху: о признаках элегии напоминают скрытая антитеза «прошлое — настоящее», мотив отчуждения от жизни, переоценка прожитого.

Метрическая схема пятистопного ямба: 01/01/01/01/01 (в нечетных строках стихотворения Фета за последней, пятой стопой следует наращение в виде безударного слога).

Ритмическая схема стихотворения «Еще одно забывчивое слово…» такова (внутристиховые паузы — цезуры — обозначены двойными полужирными косыми чертами):

Еще одно // забывчивое слово,
01/01/ // 01/00/01/0
Еще один // случайный полувздох,
01/01/ // 01/00/01
И тосковать // я // сердцем стану снова[155],
00/01/ // 1 // 1/01/01/0
И буду я // опять у этих ног.
01/01/ // 01/01/01

Душа дрожит, // готова вспыхнуть чище,
01/01/ // 01/01/01/0
Хотя давно // угас // весенний день[156],
00/01/ / /01/ // 01/01
И при луне // на жизненном кладбище
00/01/ // 01/00/01/0
Страшна и ночь, // и собственная тень.
01/01/ // 01/00/01

По наблюдениям М. Л. Гаспарова, «в ритме 5-ст. ямба требования простоты и естественности совпадали: естественный ритм стиха был альтернирующий (построенный на чередовании метрически слабых, безударных позиций и ударных. — А.Р.)». Для этого периода в истории русского стиха, определяемого М.Л. Гаспаровым как 1840— 1880-е годы («время Некрасова и Фета»), характерно (как и в стихотворении «Еще одно забывчивое слово…») тяготение к цезурованному стиху. «Понятно, что от этих перемен контрастность альтернирующего ритма усиливается: разность между средней ударностью сильных I и III и слабых II и IV стоп возрастает с 20 % (в бесцезурном стихе) до 26–29 % (в стихе с ослабленной цезурой; в цезурном стихе эта разность равна 33,5 %). <…> Восходящий ритм с его опорой на цезуру получает заметное распространение, преимущественно в лирике <…> особенно к концу нашего периода» [Гаспаров 1984, с. 186, 187].

Ритмические особенности стихотворения «Еще одно забывчивое слово…» во многом совпадают с этой характеристикой. Первые стопы в трех из восьми строк стихотворения безударны (в третьей, пятой и шестой), а в первом и втором стихах ударения на первых стопах слабые: ударение на втором слоге слова *еще* — служебного слова — подчинено более сильным ударениям на второй стопе в словах *забывчивое и случайный*. Ударение на «слабой» четвертой стопе отсутствует в четырех стихах из восьми (в первом, втором, седьмом и восьмом) — ровно в половине стихов.

Ослабленные ударения на первых стопах в первой и второй строках в сочетании с открывающим оба стиха повтором слова *еще* (анафорой) и с установкой на перечисление («еще… еще») и «полувосклицательную» интонацию всей первой строфы, а также отсутствие сказуемых (оба стиха — односоставные предложения на основе подлежащего) придают этим строкам интонационное ускорение, обрываемое полноударной четвертой строкой — своеобразным итогом-признанием («И буду я опять у этих ног»). Также ритмически выделена — благодаря полноударности — пятая строка, открывающая новое четверостишие и являющаяся констатацией нового душевного состояния: «Душа дрожит, готова вспыхнуть чище».

Посредством цезуры в тексте выделено местоимение «я» и еще ряд ключевых лексем: *тосковать, дрожит, давно, ночь*.

Особенности синтаксиса: параллелизм первой и второй строк, построенных по схеме: наречие + числительное + +

прилагательное-определение + определяемое им существительное, выступающее в функции подлежащего. При этом оба стиха начинаются одинаково — использована такая стилистическая фигура, как анафора (единоначатие): «Еще одно…», «Еще один…».

Анафора (союз *и*) присутствует и в следующих двух стихах, однако синтаксический рисунок этих строк различен, отчасти зеркален по отношению друг к другу: в третьем стихе присутствует последовательность глагол-сказуемое в неопределенной форме + личное местоимение-подлежащее + + глагол-связка («тосковать <…> я <…> стану»), в то время как в четвертом эта последовательность обратная: глагол-связка + личное местоимение — подлежащее («буду я»).

Первая строфа построена как одно условное сложное предложение («[Если ты скажешь] Еще одно забывчивое слово, / [или / если издашь] Еще один случайный полувздох, / И [то, услышав их] тосковать я сердцем стану снова, / И [то, услышав их] буду я опять у этих ног»). При этом каждое из простых предложений, входящих в состав сложного, равно одному стиху: четыре строки — четыре предложения.

Синтаксический рисунок второй строфы иной. Здесь четырем строкам соответствуют три предложения; последнее из них («И при луне на жизненном кладбище / Страшна и ночь, и собственная тень») развернуто на два стиха. Седьмая строка вся занята второстепенными членами предложения — двумя обстоятельствами («при луне» и «на кладбище») с одним определением («жизненном»), В метрическом плане члены предложения, составляющие этот стих, уравнены с главными членами предложения, образующими восьмую, последнюю строку. Благодаря этому подчеркнута значимость и метафорического «ночного» пейзажа, и всей безотрадной концовки.

Отличительные особенности рифмы — это, во-первых, соотнесение слов с контрастными значениями («день — тень») и, во-вторых, акцентирование второстепенных членов предложения — служебных слов (наречие снова, прилагательное в сравнительной форме *чище*).

«Как беден наш язык! — Хочу и не могу…»

Как беден наш язык! — Хочу и не могу, —
Не передать того ни другу, ни врагу,
Что буйствует в груди прозрачною волною.
Напрасно вечное томление сердец,
И клонит голову маститую мудрец
Пред этой ложью роковою.

Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук
Хватает на лету и закрепляет вдруг
И темный бред души и трав неясный запах;
Так, для безбрежного покинув скудный дол,
Летит за облака Юпитера орел,
Сноп молнии неся мгновенный в верных лапах.

11 июня 1887

Источники текста

Первая публикация — в составе прижизненного сборника поэзии Фета «Вечерние огни». Выпуск третий неизданных стихотворений А. Фета. М., 1888.

Место в структуре прижизненных сборников

При издании в сборнике стихотворение было помещено восьмым из шестидесяти одного текста, составляющего книгу. Мотив поэзии, высокого предназначения поэта, выраженный в этом стихотворении, является ключевым и сквозным в сборнике. Третий выпуск «Вечерних огней» открывается стихотворением «Муза» («Ты хочешь проклинать, рыдая и стеня…»), снабженным программным эпиграфом из пушкинского «Поэта и толпы»[157] и называющим предназначением поэзии «наслаждение высокое» и «исцеление от муки». Седьмой текст, предваряющий стихотворение «Как беден наш язык! — Хочу и не могу», — посвящение «Е<го> и<мператорскому в<ысочеству> великому князю Константину Константиновичу», автору поэтических произведений, о чем сказано в последних строках Фета, упоминающего о лавровом венце августейшего адресата: «Из-под венца семьи державной / Нетленный зеленеет плющ». Завершают

сборник два стихотворения памяти литераторов и критиков — ценителей и приверженцев «чистого искусства»: «На смерть Александра Васильевича Дружинина 19 января 1864 года» (1864) и «Памяти Василия Петровича Боткина 16 октября 1869 года» (1869)[158]. А. В. Дружинин и В. П. Боткин, авторы рецензий на сборник 1856 г.[159], весьма высоко оценивали Фета-лирика.

Композиция. Мотивная структура

Стихотворение состоит из двух строф — шестистиший, в которых используется парная рифмовка (первые две строки в одной и другой строфах соответственно) и кольцевая, или опоясывающая, рифмовка (третья — шестая и четвертая — пятая строки в одной и другой строфе).

Стихотворение открывается изречением о бедности языка; вторая половина первой строки — незавершенное предложение, в котором разрушена структура глагольного сказуемого (должно быть: хочу и не могу сделать нечто, необходим глагол в неопределенной форме) и отсутствует необходимое дополнение (хочу и не могу высказать что-то). Такая структура предложения на синтаксическом уровне передает мотив невозможности выразить в слове глубинные переживания («Что буйствует в груди прозрачною волною»).

В трех начальных строках мотив невыразимого отнесен к человеческому языку вообще («наш язык» — не русский, а любой язык), в том числе на первый взгляд и к слову поэта, так как автор говорит о собственной неспособности выразить глубинные смыслы и чувства. В трех заключительных стихах первого шестистишия констатируется невозможность самовыражения для любого человека («Напрасно вечное томление сердец»), далее же несколько неожиданно упоминается «мудрец», смиряющийся («клонящий голову») «пред этой ложью роковою». «Ложь роковая» — это человеческое слово и мысль, которую оно тщетно пытается высказать; выражение восходит к сентенции Ф. И. Тютчева из стихотворения «Silentium!» («Молчание!», лат.): «Как сердцу высказать себя? / Другому как понять тебя», «Мысль изреченная есть ложь» [Тютчев 2002–2003, т. 1, с. 123].

Упоминание о «мудреце» воспринимается как усиление уже высказанной в начале строфы мысли: никто, даже такой «мудрец», не в состоянии выразить себя.

Однако во второй строфе, противопоставленной первой, происходит неожиданная смена акцентов: оказывается, есть лишь одно существо — поэт, способное и выразить потаенные и смутные переживания («темный бред души»)[160], и запечатлеть

тонкую красоту бытия, струящуюся жизнь («трав неясный запах») [161]. Поэт противопоставлен «мудрецу»-философу: «Фет прямо сопоставляет безгласного со всем своим глубокомыслием мудреца и все на свете могущего в полной наивности выразить поэта» [Никольский 1912, с. 28].

Это толкование господствующее, но не единственное. Н. В. Недоброво [Недоброво 2001, с. 208–209], а вслед за ним В. С. Федина [Федина 1915, с. 76] обратили внимание на утверждение в первой строфе о невозможности любого человека (по их мнению, в том числе и поэта) выразить глубины своей души: «Напрасно вечное томление сердец». На первый взгляд его контраст — высказывание во второй строфе о даре поэта. Но оба интерпретатора полагают, что посредством частицы *лишь* вовсе не противопоставлены «бедность» языка философа или обыкновенного человека «крылатому слова звуку» поэта; поэт тоже не способен высказать все тайны своей души. Смысл второй строфы, с точки зрения Недоброво и Фединой, иной. Поэт «хватает на лету» впечатления бытия, и сопоставленный со стихотворцем орел несет «в верных лапах» «мгновенный», способный скоро исчезнуть, но хранимый для божественный вечности «за облаками» «сноп молнии». Это значит: поэт способен останавливать мгновение, сохранять преходящее, кратковременное («темный бред души», «трав неясный запах», «сноп молнии») в мире вечности, «за облаками».

Эта трактовка интересна, но спорна. В этом случае оказывается неоправданным тот отчетливый контраст, на который указывает частица *лишь*: ведь получается, что вторая строфа содержит не контрастную, а совсем новую мысль в сравнении с первой. Кроме того, буйствующее в груди чувство, о котором говорится в первой строфе, — это тот же самый «темный бред души», о котором сказано во втором шестистишии.

Естественное недоумение: как же тогда объяснить сочетание утверждения о невозможности любого человека, в том числе и лирического «я», высказать себя («Хочу и не могу. — Не передать того ни другу, ни врагу…») с идеей всесилия слова поэта? На мой взгляд, в первой строфе лирическое «я» представлено не как поэт, а как носитель «прозаического», «обыкновенного языка» — не своего собственного, а общего людям — «нашего». Совсем иное — «крылатый слова звук», стихотворная «звукоречь»: она как раз в состоянии передать и сокровенное, и мимолетное.

Мысль о способности поэта «остановить мгновение» лишь аккомпанирует основной идее стихотворения.

Мотив невозможности выразить глубинные переживания восходит в русской поэзии к идее невыразимости высших

состояний души и смысла бытия, отчетливо представленной в известном стихотворении В. А. Жуковского «Невыразимое»: «Что наш язык земной пред дивною природой?»; «Невыразимое подвластно ль выраженью?»; «Ненареченному хотим названье дать — / И обессиленно безмолвствует искусство» [Жуковский 1999–2000, т. 2, с. 129][162].

Принято считать, что на идею стихотворения «Невыразимое» повлияли сочинения немецких романтиков — Ф. В. Й. Шеллинга, В. Г. Вакенродера, Л. Тика; В. Н. Топоров [Топоров 1977. Р. 40–50] назвал источниками В. А. Жуковского «Сердечные излияния отшельника — любителя изящного» и «Фантазии об искусстве для друзей искусства» В. Г. Вакенродера с этюдами «О двух удивительных языках и их таинственной связи» и «Краски» (автор этого этюда — Л. Тик)[163]. Однако, возможно, идея «Невыразимого» имеет доромантическое происхождение; по мнению В. Э. Вацуро, у Жуковского она восходит к произведениям Ф. Шиллера [Вацуро 1994, с. 65–66].

Ф. И. Тютчев, хотя и в несколько ином значении, в стихотворении «Silentium!» повторил эту мысль; в тютчевском тексте она имеет уже отчетливый романтический характер. «Вслед за Жуковским и Тютчевым (при всей разнице между их поэтическими декларациями) Фет уже в ранних стихах утверждает *невыразимость* Божьего мира и внутреннего мира человека в слове» [Соболев 2004].

Мысль о невыразимости переживаний и идей в косном обыденном слове занимала Фета еще в юности. Так, он писал приятелю И. И. Введенскому 22 декабря 1840 г.: «У меня, когда я сажусь писать к тебе, бывает такой прилив самых ярких мыслей, самых теплых чувств, что эти волны необходимо перемешиваются, дробятся о неуклюжие камни моего прозаического красноречия и осыпают бумагу серым песком гадкого почерка. Многое, многое мог бы я тебе сказать и эти слова, как говорит Мицкевич»:

> пока они в слух твой и в сердце твое проникают,
> На воздухе стынут, в устах у меня застывают

(цит. по изд.: [Блок 1924, с. 69–70]).

Как писал публикатор письма Г. П. Блок, «два стиха из Мицкевича цитируются Фетом в собственном переводе. Перевод всей пьесы (стихотворения. — А.Р.) („О милая дева“) опубликован был только тридцать лет спустя. Основной ее мотив — бессилие слова — столь характерный для старого Фета, тревожил его, как видно, и в юности: в 1841 году в другом стихотворении („Друг

мой, бессильны слова“) он самостоятельно обработал затронутую Мицкевичем тему» [Блок 1924, с. 71–72][164].

Однако если Жуковский говорил о бессилии искусства, слова перед тайной и красотой бытия (впрочем, одновременно пытаясь разрешить неразрешимое, выразить невыразимое), а Тютчев называет «ложью» любую мысль, словесно оформленный смысл, то Фет утверждает, что поэт способен передать в слове («крылатом слова звуке») всё — и происходящее в глубине души, и существующее в мире вокруг.

Но мотив невыразимого представлен в поэзии Фета и в традиционной трактовке: «Стихом моим незвучным и упорным / Напрасно я высказывать хочу / Порыв души…» (не-озаглавленное стихотворение, 1842). В этом примере очень важно, что несостоятельность самовыражения связывается с «незвучностью» стиха: тонкий и глубокий смысл может быть выражен лишь посредством звука или при его решающем участии. Другие примеры: «Не нами / Бессилье изведано слов к выраженью желаний. / Безмолвные муки сказалися людям веками, / Но очередь наша, и кончится ряд испытаний / Не нами» («Напрасно!», 1852), «Как дышит грудь свежо и емко — / Слова не выразят ничьи!» («Весна на дворе», 1855), «Для песни сердца слов не нахожу» («Сонет», 1857), «Но что горит в груди моей — / Тебе сказать я не умею. // Вся эта ночь у ног твоих / Воскреснет в звуках песнопенья, / Но тайну счастья в этот миг / Я унесу без выраженья» («Как ярко полная луна…», 1859 (?)), «И в сердце, как пленная птица, / Томится бескрылая песня» («Как ясность безоблачной ночи…», 1862), «И что один твой выражает взгляд,? Того поэт изобразить не может» («Кому венец: богине ль красоты…», 1865), «Не дано мне витийство: не мне / Связных слов преднамеренный лепет!» («Погляди мне в глаза хоть на миг…», 1890), «Но красы истомленной молчанье / Там (в краю благовонных цветов. — А. Р.) на всё налагает печать» («За горами, песками, морями…», 1891)[165].

Обозначение поэтической речи посредством лексемы *звук*[166] не случайно. Для Фета парадоксальным способом выразить невыразимое является прежде всего либо молчание, непроизнесенная речь или «естественные языки» любви, цветов[167], либо именно звук: музыка и музыкальное начало в поэтическом языке. Музыка слова, звук как более точное, чем слово, выражение эмоций, — излюбленный мотив фетовской поэзии: «Я понял те слезы, я понял те муки, / Где слово немеет, где царствуют звуки, / Где слышишь не песню, а душу певца, / Где дух покидает ненужное тело, / Где внемлешь, что радость не знает предела, / Где веришь, что счастью не будет конца» («Я

видел твой млечный, младенческий волос…», 1884), «Узнаю я <…> голос знакомый <…> И когда этой песне внимаю, / Окрыленный восторгом, не лгу, / Что я всё без речей понимаю» («Рассыпаяся смехом ребенка…», 1892).

Как резюмировал Б. Я. Бухштаб, «недоступность чувства сознанию и невыразимость его словом постоянно декларируется („Искал блаженств, которым нет названья“, „Неизреченные глаголы“, „Невыразимое ничем“, „Но что горит в груди моей — Тебе сказать я не умею“, „О, если б без слова Сказаться душой было можно“, „Не нами Бессилье изведано слов к выраженью желаний“ и т. п.)» [Бухштаб 1959а, с. 41]. Не случайно речь ребенка, исполненную полноты чувства, жизни, поэт воспринимает не как слово, а как звук («звон»): «Я слышу звон твоих речей» («Ребенку», 1886). «Звуком» названы одновременно и не произнесенное любовное признание, и рождающееся стихотворение: «И мукой блаженства исполнены звуки, / В которых сказаться так хочется счастью» («В страданьи блаженства стою пред тобою…», 1882). Страданье — от невозможности полного выражения чувства.

О звуке, в котором поэт открывает себя «музыкальному» читателю, Фет писал великому князю Константину Константиновичу: «Говорят, будто люди, точно попадающие голосом в тон, издаваемый рюмкою при трении ее мокрого края, способны не только заставить ее вторить этому звуку, но и разбить ее, усиливая звук. Конечно, в этом случае действителен может быть один тождественный звук. Дело поэта найти тот звук, которым он хочет затронуть известную струну нашей души. Если он его сыскал, наша душа запоет ему в ответ; если же он не попал в тон, то новые поиски в том же стихотворении только повредят делу» (письмо К. Р. от 27 декабря 1886 г. [Фет и К. Р. 1999, с. 245]).

Весьма красноречиво в этом отношении письмо Фета, включенное А. А. Григорьевым в рассказ «Другой из многих» (опубл. в 1847 г.); в рассказе автор письма — ротмистр Зарницын, прототипом которого послужил поэт: «Тут бы надобна музыка, потому что одно это искусство имеет возможность передавать и мысли и чувства не раздельно, не последовательно, а разом, так сказать — каскадом. Прочь переходные состояния, как бы разумны они не были; да, прочь! их не существует <…>» (цит. по: [Фет 1982, т. 2, с. 188].

Песня для Фета — наиболее полное выражение всех состояний души: «Для передачи своих мыслей разум человеческий довольствуется разговорною и быстрою речью, причем всякое пение является уже излишним украшением,

овладевающим под конец делом взаимного общения до того, что, упраздняя первобытный центр тяжести, состоявший в передаче мысли, создает новый центр для передачи чувства. Эта волшебная, но настоятельная замена одного другим происходит непрестанно в жизни не только человека, но даже певчих птиц. Над новорожденным поют, поют при апогее его развития, на свадьбе, поют и при его погребении; поют, идя с тяжелой денной работы, поют солдаты, возвращаясь с горячего учения, а иногда идя на штурм. Реальность песни заключается не в истине невысказанных мыслей, а в истине выраженного чувства. Если песня бьет по сердечной струне слушателя, то она истинна и права. В противном случае она ненужная парадная форма будничной мысли. Вот что можем мы сказать в защиту поэзии» (статья «Ответ „Новому времени“», 1891 [Фет 1988, с. 318].

В статье «Два письма о значении древних языков в нашем воспитании» (1867) Фет утверждал: «Ища воссоздать гармоническую правду, душа художника сама приходит в соответствующий музыкальный строй. Тут не о чем спорить и препираться, — это такой же несомненный, неизбежный факт, как восхождение солнца. Нет солнца — нет дня. Нет музыкального настроения — нет художественного произведения. <…> Когда возбужденная, переполненная глубокими впечатлениями душа ищет высказаться, и обычное человеческое слово коснеет, она невольно прибегает к языку богов и поет. В подобном случае не только самый акт пения, но и самый его строй рифм не зависят от произвола художника, а являются в силу необходимости» [Фет 1988, с. 303]).

Поэт и музыкант сродни друг другу, музыкальность, чуткость к звукам — свойство любого истинного человека: «Бессильное слово коснеет. — Утешься! есть язык богов — таинственный, непостижимый, но ясный до прозрачности. Только будь поэтом! Мы все — поэты, истинные поэты в той мере, в какой мы истинные люди. Вслушайся в эту сонату Бетховена, только сумей надлежащим образом ее выслушать — и ты, так сказать, воочию увидишь всю сказавшуюся ему тайну» (Там же [Фет 1988, с. 303]).

Такая трактовка музыки, звука имеет романтическое происхождение: «Романтики — музыкальные импрессионисты»; недаром их герои, графы или бродяги, не мыслимы без арфы или мандолины, будь они в Италии или в Исландии. «Язык точно отказался от своей телесности и разрешился в дуновение, выразился А. В. Шлегель о Тике; слово будто не произносится и звучит нежнее пения»

Звучные слова неопределенного значения производят то же впечатление, что и музыка, говорит Новалис, в жизни души

определенные мысли и чувства — согласные, неясные чувствования — гласные звуки. «Музыка потому выше других искусств, что в ней ничего не понять, что она, так сказать, ставит нас в непосредственные отношения к мировой жизни <…>; сущность нового искусства можно бы так определить: оно стремится облагородить поэзию до высоты музыки» (Захария Вернер в письме 1803 года). Л. «Тик — автор своеобразных словесных симфоний — „стремился выражать мысли звуками и музыку — мыслями и словами“» (цит. По: [Веселовский 1999, с. 377]). Ранние немецкие романтики утверждали: «Все искусства обращаются к музыке, без которой им нет спасенья, потому что она — последнее дыхание души, более тонкое, чем слова, — может быть, даже более нежное, чем мысли» [Жирмунский 1996а, с. 32][168].

Для Э. Т. А. Гофмана «музыка — самое романтическое из всех искусств; ее объект — бесконечное, это праязык природы, на котором одном можно уразуметь песню песней деревьев и цветов, камней и вод» (цит. по: [Веселовский 1999, с. 377]).

О преображающем значении и особой выразительности музыки неоднократно пишет Л. Тик в романе «Странствия Франца Штернбальда»: «Всякий раз, я чувствую, музыка возвышает душу, и ликующие звуки, подобно, ангелам <…> гонят прочь земные вожделения и желания. Если мы верим, что в чистилище душа очищается муками, то музыка, напротив того, — это преддверия рая, где душу очищает мучительное наслаждение» (ч. 1, кн. 2, гл. 1). Или: «Когда ты играешь на арфе, ты стараешься пальцами извлечь звуки, родственные твоим мечтаниям, так что звуки и мечтания узнают друг друга и, обнявшись, словно бы на крыльях ликования, все выше возносятся к небесам» (ч. 2, кн. 1, гл. 6).

Поэту, замечает Л. Тик, «дано <…> извлекать из незримой арфы доселе неслыханные звуки, и на крыльях этих звуков спускаются ангелы и нежные духи, и по-братски приветствуют слушающего <…>. Нередко стеснение духа как раз и предшествует выходу художника на новые нехоженные пути — лишь стоит ему пойти на звук песни, льющейся из неведомого далека» [Тик 1987, с. 109, 153, 36].

Для В. А. Жуковского «недаром музыка была <…> чем-то „божественным“, несущественным, манящим на воспоминания, открывающим тот „незнаемый край“, откуда ему „светится издали радостно, ярко звезда упованья“» [Веселовский 1999, с. 385] (цитируется стихотворение Жуковского «Стремление»). Императрице Александре Федоровне Жуковский писал 1/13 мая 1840 г.: «Странное, непонятное очарование в звуках: они не имеют ничего существенного, но в них живет и воскресает

прошедшее» (цит. по: [Веселовский 1999, с. 208]).[169]

Метафора творчества для Фета — песня и синонимичный ей звук. Так, он пишет: «Песня в сердце, песня в поле» («Весна на юге», 1847); «Воскресну я и запою» («9 марта 1863 года», 1863), «Как лилея глядится в нагорный ручей, / Ты стояла над первою песнью моей» («Alter ego» [«Второе я». — лат. — А.Р.], 1878), «И мои зажурчат песнопенья» («День проснется — и речи людские…», 1884); «И, содрогаясь, я пою» («Нет, я не изменил. До старости глубокой…», 1887, тридцать шестое стихотворение из третьего выпуска «Вечерних огней»); «Тоскливый сон прервать единым звуком» («Одним толчком согнать ладью живую…», 1887);

«Прилетаю и петь и любить» («За горами, песками, морями…», 1891, стихи — от лица весенней птицы, но символизирующей лирическое «я»).

Эта метафора не обязательно навеяна именно немецкими романтиками. Например, и Пушкин в стихотворении «Осень» прибегнул к ней: «Душа стесняется лирическим волненьем, / Трепещет и звучит» [Пушкин 1937–1959, т. 3, кн. 1, с. 321]; в стихотворении «Поэт» стихотворец, осененный вдохновением, «звуков <…> полн» [Пушкин 1937–1959, т. 3, кн. 1, с. 65].

Очень показательно, что зрительные и осязательные впечатления у Фета часто «переводятся» в звуковые, становятся элементом звукового кода, восприятия мира в звуках: «хор облаков» («Воздушный город», 1846); «Я слышу трепетные руки» («Шопену», 1882), строка повторена в стихотворении «На кресле отвалясь, гляжу на потолок…», 1890); «Ласки твои я расслышать хочу» («Гаснет заря в забытьи, в полусне», 1888). Звуки могут выступать в роли «аккомпанемента» основной темы: «А за тобой — колеблемый движеньем, / Неясных звуков отстающий рой» («Во сне», 1890).

Его любимая мысль:
Поделись живыми снами,
Говори душе моей;
Что не выскажешь словами —
Звуком на душу навей.

(«Поделись живыми снами…», 1847)

Не надо понимать слово звук в узком его значении: «Что значит „звуком на душу навей?“ Подбор звуков, звукоподражание? Не только это. Слово „звук“ у Фета имеет широкий смысл; тут не частные особенности имеются в виду, а принцип поэтического творчества вообще. „Рассудочной“ поэзии

противопоставляется „песня“, логическому принципу — „музыкальный“.

Признаком песни Фет считает такие изменения значения и назначения слова, при которых оно становится выразителем не мысли, но чувства» [Бухштаб 1959а, с. 42].

Поэтические декларации Фета, заявляющего о своих стихах-«звуках»: «Как ребенок, им внимаю, / Что сказалось в них — не знаю, / И не нужно мне» («Нет, не жди ты песни страстной…», 1858), желание «О, если б без слова / Сказаться душой было можно!» («Как мошки зарею…», 1844)[170], убежденность в превосходстве «речей без слов» над обычной речью (поэма «Студент», 1884) напоминают требование младшего современника русского стихотворца, французского поэта П. Верлена: «Музыки — прежде всего!» («Искусство поэзии»; выразительно название его книги стихов «Романсы без слов»), В письме великому князю Константину Константиновичу Фет признавался: «<…> Покойный Тургенев говаривал, что ждет от меня стихотворения, в котором окончательный куплет надо будет передавать безмолвным шевелением губ. <…> Меня всегда из определенной области слов тянуло в неопределенную область музыки, в которую я уходил, насколько хватало сил моих. Поэтому в истинных художественных произведениях я под содержанием разумею не нравоучение, наставление или вывод, а производимое ими впечатление. Нельзя же сказать, что мазурки Шопена лишены содержания; — дай Бог любым произведениям словесности подобного» (письмо от 8 октября 1888 г. [Фет и К. Р. 1999, с. 300])[171].

Литературный критик Ю. И. Айхенвальд заметил: «Стихотворения Фета прежде всего говорят о том, что он — поэт, отказавшийся от слова. Ни один писатель не выражает так часто, как он, своей неудовлетворенности человеческими словами» [Айхенвальд 1908, с. 51].

Но в лирике Фета, по точной мысли И. Н. Сухих, все-таки «не „музыка прежде всего“, а музыка смысла оформляет фетовскую лирику» [Сухих 2001, с. 54]. Еще раньше об этом точно сказал Б. Я. Бухштаб: «Конечно, слово „музыка“ здесь лишь метафора: „из области слов“ поэт никуда выйти не может. Но для Фета в поэзии особую ценность имеет всё, что близко средствам музыкального воздействия: подбор звуков, ритм, мелодия стиха». Музыкальность проявляется в установке на ассоциативность, на эмоциональные оттенки слова: «Рассудочной поэзии противостоит „песня“, логическому принципу — „музыкальный“» [Бухштаб 1956, с. 258].

Священник П. А. Флоренский, размышляя над

стихотворением «Как беден наш язык! — Хочу и не могу…», заметил: «Мелодия почти опережает слово, поэт почти поет. Почти… Но в том-то и дело, что ищется слово, слово именно, иль — нечто, ему подобное. В том-то и мука, что у поэта, музыкальность есть музыкальность членораздельного слова, а не вообще звуки, поэзия, а не чистая музыка, почему даже Фет — все же поэт, а не музыкант. В том-то и трудность, что хочется не воспеть, а именно **высказать** несказанное. В том-то и вопрос, что речь **не может** не мыслиться **все**сильной, **все**сказующей, **все**выражающей, и Фет, мучившийся невоплощаемостью в слове, все-таки **воплощал** неуловимые волнения, и именно в слове <… >» (П. А. Флоренский, «У водоразделов мысли» [Флоренский 1990, с. 169]; далее цитируется стихотворение «Как беден наш язык…»).

Фет не доверяет логическому слову философа; он, написавший «не знаю сам, что буду / Петь, — но только песня зреет» («Я пришел к тебе с приветом…», 1843), был готов разделить мысль И.-В. Гете: «Я пою, как поет птица» (из стихотворения «Певец», 1783). Иррациональный, интуитивный дар поэта постигать сущность бытия для него несомненен, в то время как мыслитель, ограниченный рамками слова рационального, логического, терпит в этом неудачу. Звуки, существующие до смысла или в некоем пред-смысле, ближе, чем обремененное логическим смыслом слово, к тайне жизни[172]. И. С. Тургенев писал Фету: «<…> Вас отвращение к уму в художнике довело до самых изысканных умствований и чувства, о котором Вы так хлопочете» и далее: «Вы поражаете ум остракизмом — и видите в произведениях художества — только бессознательный лепет спящего» (письмо от 23 января (4 февраля) 1862 г. [Тургенев 1982, письма, т. 5, с. 11, 12])[173].

Завершается стихотворение мотивом полета, символизирующим стремление поэта в высший мир красоты, прочь от бренной земли. Этот же мотив воплощен в другом программном стихотворении о поэте и поэзии — «Одним толчком согнать ладью живую…».

По наблюдению Д. Д. Благого, мотив полета и связанная с ним лексика характерна для выпусков сборника «Вечерние огни», в состав которых входят оба стихотворения: «Так часто встречаются эпитеты: *воздушный, крылатый, глаголы: лететь, парить, окрылиться, мчаться на воздушной ладье, взлетать над землей, подняться в жизнь иную*» [Благой 1979, с. 559].

Примеры мотива полета или стремления к полету в лирике Фета разного времени многочисленны. Вот лишь некоторые: «И в сердце, как пленная птица, / Томится бескрылая песня» («Как

ясность безоблачной ночи…», 1862 (?)); «Но сердца бедного кончается полет / Одной бессильною истомой» («Как трудно повторять живую красоту…», 1888); «Без усилий / С плеском крылий / Залетать — // В мир стремлений, преклонений и молитв» («Quasi una fantasia», 1889); «Так и по смерти лететь к вам стихами, / К призракам звезд буду призраком вздоха» («Угасшим звездам», 1890). Ср. также: «Но если на крылах гордыни / Познать дерзаешь ты как бог, / Не заноси же в мир святыни / Своих невольничьих тревог. // Пари, всезрящий и всесильный» («Добро и зло», 1884).

Образная структура

Ключевое слово в стихотворении — метафорический эпитет *крылатый* («крылатый слова звук»)[174]. Этот эпитет указывает на мотив поэтического полета и предваряет появление образа «Юпитерова орла». Метафорические крылья и крыло — излюбленные образы Фета: «Как мошки зарею, / Крылатые звуки толпятся» («Как мошки зарею…», 1844); «Там кто-то манит за собою — / Да крыльев лететь не дает!..» («Воздушный город», 1846); «И в сердце, как пленная птица, томится бескрылая песня» («Как ясность безоблачной ночи…», 1862 (?)). «Весь бархат мой с его живым миганьем / Лишь два крыла» («Бабочка», 1884)[175]; «… когда пора приспела, / С гнезда ты крылья распустил / И, взмахам их доверясь смело, / Ширяясь, по небу поплыл» («Вольный сокол», 1884, двадцать первое стихотворение второго выпуска «Вечерних огней»)[176]; «Дрогнуло птицы крыло»[177] («На рассвете», 1886, семнадцатое стихотворение третьего выпуска «Вечерних огней»); «И верю сердцем, что растут / И тотчас в небо унесут / Меня раскинутые крылья» («Я потрясен, когда кругом…», 1885, двадцать шестое стихотворение из третьего выпуска «Вечерних огней»), «Пока душа кипит в горниле тела, / Она летит, куда несет крыло» («Все, все мое, что есть и прежде было…», 1887, сорок восьмое стихотворение из третьего выпуска «Вечерних огней»); «Сладко, летя за тобой, замирать» («Гаснет заря, — в забытье, в полусне…», 1888); [178] «А певца по поднебесью мчать / Лебединые крылья все будут» («На юбилей А. Н. Майкова 30 апреля 1888 года», 1888), «Роями поднялись крылатые мечты» («Роями поднялись крылатые мечты…», 1889); «окрыленные мечты» («Ее величеству королеве эллинов», 1888); «И когда этой песне внимаю, / Окрыленный восторгом, не лгу» («Рассыпаяся смехом ребенка…», 1892).

Вот как объяснял природу этой метафоры Фета Б. Я. Бухштаб: «Резкое отделение будничной, обыденной жизни от мира

вдохновения, искусства и красоты — один из главных источников метафор Фета. Поэтический восторг, созерцание природы, наслаждение искусством, экстаз любви поднимают над „миром скуки и труда“. Отсюда темы подъема и полета. Душа, мысль, сердце, дух, мечты, звуки, сны поднимаются, летят, мчатся, парят, реют, уносят…» [Бухштаб 1974, с. 119, анализ примеров — на с. 119–121].

Крылата песня: «с крылатою песней / Будем вечно и явно любить» («Запретили тебе выходить…», 1890)[179].

Образ, обозначающий природный мир, — травы, их «неясный запах». Трава как знак природы (очевидно, с подразумеваемым противопоставлением мира земного горнему), ее состояний встречается в стихотворениях Фета неоднократно: «Дул север. Плакала трава…» (1880 (?), двадцать пятое стихотворение третьего выпуска «Вечерних огней»), «Травы в рыдании» («В лунном сиянии», 1885, пятнадцатое стихотворение из третьего выпуска «Вечерних огней»).

Восприятие природы через ее запахи, в обонятельном коде, также присутствует и в других стихотворениях Фета: «Я давно хочу с тобою / Говорить пахучей рифмой» («Язык цветов», 1847); «Я назову лишь цветок, что срывает рука, / Муза раскроет и сердце, и запах цветка» («Е.Д. Д-ъ», 1888).

Образ орла, с которым сравнивается поэт, привносит в текст оттенки значения ‘царственность, избранность стихотворца’. Орел — царственная геральдическая птица и служитель верховного римского бога громовержца Юпитера. Среди параллелей уподобления поэта орлу — пушкинские «Отверзлись вещие зеницы, как у испуганной орлицы» («Пророк») и «Душа поэта встрепенется, как пробудившийся орел» («Поэт») [Пушкин 1937–1959, т. 3, кн. 1, с. 30, 65]. Контрастная параллель, оспариваемая Фетом: строки «Зачем от гор и мимо башен / Летит орел, тяжел и страшен, / На чахлый пень?», включенные в поэму «Езерский» и повесть «Египетские ночи» [Пушкин 1937–1959, т. 5, с. 102; т. 8, кн. 1, с. 270]. У Пушкина орел, опускающийся на ничтожный пень с царственных высот, символизирует поэта в его свободе, в том числе в свободе быть как все. Фетовская же трактовка предназначения поэта — ультраромантическая: творчество ассоциируется только с миром небесным и божественным.

Истинный поэт ассоциируется с орлом также в стихотворении Фета «Псевдопоэту» (1866): «Не возносился богомольно ты / Ты (псевдопоэт. — А.Р.) в ту свежеющую мглу, / Где беззаветно лишь привольно / Свободной песне да орлу».

Молния, божественный разящий огонь, обозначает вдохновенное поэтическое слово[180].

Метр. Синтаксис. Мелодика

Стихотворение написано шестистопным ямбом, который в начале XIX века начинает использоваться в философской лирике [Гаспаров 1984, с. 111]. Поэтому написание «Как беден наш язык! — Хочу и не могу…» — стихотворения философского — шестистопным ямбом естественно. Метрическая схема шестистопного ямба: 01/01/01/01/01/01 (для третьей, шестой, девятой и двенадцатой строк в стихотворении Фета, имеющих женскую рифму: 01/01/01/01/01/01/0). Для этого размера характерна обязательная цезура после шестого слога, делящая стих на два равных трехстопных полустишия. Есть она и у Фета;: «Как беден наш язык! — / Хочу и не могу» (6 + 6 слогов) или: «Что буйствует в груди / прозрачною волною» (6 + 7 слогов).

Для стихотворения характерно использование переноса: «крылатый слова звук / Хватает»; подлежащее и сказуемое выделены посредством межстиховой паузы, благодаря чему особенное смысловое ударение приходится на лексему звук. Также используется изменение привычного порядка слов: «ложь роковая», а не *роковая ложь*; «крылатый слова звук» вместо привычного *крылатый звук слова* (при восприятии стихотворения на слух образуется как бы единый «слово-звук»), «Сноп молнии неся мгновенный в верных лапах» вместо правильного *неся в верных лапах сноп молнии*[181].

Мелодически стихотворение, в отличие от большинства других лирических произведений Фета, характеризуется не напевной, а декламационной интонацией, ориентировано на ораторскую установку. Такая мелодика диктуется особенностями синтаксиса (разбивка первого стиха на два распространенных предложения, переходящих из строки в строку, риторическое обращение к певцу, межстиховой перенос).

Непривычный порядок слов напоминает о высоком слоге, об одической поэзии, в которой он был распространен. Так стихотворению придается дополнительная торжественность.

Звуковой строй

Акцентированы звуки *р* и *л* — не только благодаря своим фонетическим свойствам (собственно — звучности), но и потому, что оба встречаются в ключевых словах текста: не пе***р***едать, в г***р***уди, п***р***оз***р***ачною, во***л***ною, том***л***ение, се***р***дец, ***л***ожью, ***р***оковою, б***р***ед, т***р***ав, Юпите***р***а, о***р***ел, мо***л***нии и др.

Показательно, что первая строка, говорящая о бедности языка, лишена этих богатых, ярких звуков.

Отступление: был ли Фет романтиком?

Стихотворение «Как беден наш язык! — Хочу и не могу…» принято считать одним из поэтических манифестов Фета-романтика. Характеристика Фета как романтического поэта почти общепризнанна. Но есть и иное мнение: «Кажутся сомнительными распространенные идеи о романтическом в своей основе характере лирики Фета. Будучи таковой по психологическим предпосылкам (отталкивание от прозы жизни), она противоположна романтизму по результату, по осуществленному идеалу. У Фета практически отсутствуют характерные для романтизма мотивы отчуждения, ухода, бегства, противопоставления „естественной жизни искусственному бытию цивилизованных городов“ и пр. Фетовская *красота* (в отличие, скажем, от Жуковского и, впоследствии, от Блока) полностью земная, посюсторонняя. Одну из оппозиций обычного романтического конфликта он попросту оставляет за границей своего мира. <…>

Художественный мир Фета однороден» [Сухих 2001, с. 40–41] [182].

По словам В. Л. Коровина, «поэзия Фета — ликующая, праздничная. Даже трагические его стихи несут какое-то освобождение. Едва ли у какого еще поэта найдется столько „света“ и „счастья“ — необъяснимого и беспричинного счастья, которое у Фета испытывают пчелы, от которого плачут и сияют листы и былинки. „Безумного счастья томительный трепет“ — этими словами из одного раннего стихотворения обозначено господствующее в его лирике настроение, вплоть до самых поздних стихов» [Коровин].

Это «общее место» в литературе о Фете, которого принято именовать «одним из самых „светлых“ русских поэтов» [Лотман 1982, с. 425][183]. Еще в 1919 г. поэт А. В. Туфанов говорил о поэзии Фета как о «жизнерадостном гимне восторгу и просветлению духа» художника (тезисы доклада «Лирика и футуризм»; цит. по статье: [Крусанов 1998, с. 971]. По мнению Д. Д. Благого, «ничему ужасному, жестокому, безобразному доступа в мир фетовской лирики нет: она соткана только из красоты» [Благой 1983, с. 20][184].

А. Е. Тархов трактовал стихотворение «Я пришел к тебе с приветом…» (1843) как квинтэссенцию мотивов фетовского творчества: «В четырех его строфах, с четырехкратным повторением глагола „рассказать“, Фет как бы во всеуслышание именовал все то, о чем пришел он рассказать в русской поэзии, о радостном блеске солнечного утра и страстном трепете молодой,

весенней жизни, о жаждущей счастья влюбленной душе и неудержимой песне, готовой слиться с веселием мира» [Тархов 1985, с. 3].

В другой статье исследователь исходя из текста этого стихотворения дает своеобразный перечень повторяющихся, неизменных мотивов поэзии Фета: «На первое место поставим излюбленное критикой выражение: „благоуханная свежесть“ — оно обозначало неповторимо-фетовское „чувство весны“.

Далее упомянем „младенческую наивность“: так может быть названа „невольность“, непосредственность фетовского „пения“ <…>.

Наклонность Фета находить поэзию в кругу предметов самых простых, обыкновенных, домашних можно определить как „интимную домашность“.

Любовное чувство в поэзии Фета представлялось многим критикам как „страстная чувственность“.

Полнота и первозданность человеческого естества в фетовской поэзии — есть ее „первобытная природность“.

И наконец, характерный фетовский мотив „веселья“ <…> можно назвать „радостной праздничностью“» [Тархов 1982, с. 10].

Однако А. Е. Тархов оговаривается, что такая характеристика может быть отнесена прежде всего к 1850-м годам — к времени «высшего взлета» «поэтической славы» Фета [Тархов 1982, с. 6] [185].

А вот мнение А. С. Кушнера: «Пожалуй, ни у кого другого, разве что у раннего Пастернака, не выразился с такой откровенной, почти бесстыдной силой этот эмоциональный порыв, восторг перед радостью и чудом жизни — в первой строке стихотворения: „Как богат я в безумных стихах!..“, „Какая ночь! На всем какая нега!..“, „О, этот сельский день и блеск его красивый…“ и т. д.

„Незнакомого лирического стихотворения нечего читать дальше первого стиха: и по нем можно судить, стоит ли продолжать чтение“, — писал Фет.

И самые печальные мотивы все равно сопровождаются у него этой полнотой чувств, горячим дыханием: „Какая грусть! Конец аллеи…“, „Какая холодная осень!..“, „Прости! Во мгле воспоминанья…“» [Кушнер 2005, с. 8–9] [186].

Мысль эта не нова, она высказывалась еще в начале прошлого века (см.: [Дарский 1916]). Б. В. Никольский описывал эмоциональный мир фетовской лирики так: «Вся цельность и восторженность его стремительного ума наиболее наглядно сказывалась именно в культе красоты»; «жизнерадостный гимн неколебимо замкнутого в своем призвании художника-пантеиста

(верящего в божественную сущность, одушевленность природы. — А.Р.) изящному восторгу и просветлению духа среди прекрасного мира — вот что такое по своему философскому содержанию поэзия Фета»; но при этом фон радости у Фета — страдание как неизменный закон бытия: «Трепетная полнота бытия, восторг и вдохновение — вот то, чем осмыслено страдание, вот где примирены артист и человек» [Никольский 1912, с. 48, 52, 41].

Об этом же писали еще первые критики, однако они знали лишь раннюю поэзию Фета: «Но мы забыли еще указать на особенный характер произведений г. Фета: в них есть звук, которого до него не слышно было в русской поэзии, — это звук светлого праздничного чувства жизни» [Боткин 2003, с. 332].

Такая оценка фетовской поэзии очень неточна и во многом неверна. В какой-то степени Фет начинает выглядеть так же, как в восприятии Д. И. Писарева и других радикальных критиков, но только со знаком «плюс». Прежде всего, в представлении Фета счастье — «безумное»[187], т. е. невозможное и ощутимое только безумцем; это трактовка безусловно романтическая. Показательно, например, стихотворение, которое так и начинается: «Как богат я в безумных стихах!..» (1887). Ультраромантическими выглядят строки: «И звуки те ж и те ж благоуханья, / И чувствую — пылает голова, / И я шепчу безумные желанья, /И я шепчу безумные слова!..» («Вчера я шел по зале освещенной…», 1858).

Как пишет С. Г. Бочаров о стихотворении «Моего тот безумства желал, кто смежал / Этой розы завой (завитки. — А.Р.), и блестки, и росы…» (1887), в нем выражен «эстетический экстремизм такого градуса и такого качества („Безумной прихоти певца“), <…> коренящийся в историческом отчаянии» [Бочаров 1999, с. 326].

Представление о «безумии» как об истинном состоянии вдохновенного поэта Фет мог почерпнуть из античной традиции. В диалоге Платона «Ион» говорится: «Все хорошие <…> поэты слагают свои <…> поэмы не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости <…> они в исступлении творят эти свои прекрасные песнопения; ими овладевают гармония и ритм, и они становятся <…> одержимыми. <…> Поэт может творить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка; а пока у человека есть этот дар, он не способен творить и пророчествовать. <…>… Ради того бог и отнимает у них рассудок и делает их своими слугами, божественными вещателями и пророками, чтобы мы, слушая их, знали, что не они, лишенные рассудка, говорят столь драгоценные слова, а говорит сам бог и через них подает нам

свой голос» (533e-534d, пер. Я. М. Боровского) [Платон 1968, т. 1, с. 138–139]. Эта идея встречается и у других древнегреческих философов, например у Демокрита[188]. Однако в романтическую эпоху мотив поэтического безумия прозвучал с новой и большей силой — уже в изящной словесности, и Фет не мог не воспринимать его вне этого нового романтического ореола.

Культ красоты и любви — защитная ширма не только от гримас истории, но и от ужаса жизни и небытия. Б. Я. Бухштаб заметил: «<…> Мажорный тон поэзии Фета, преобладающие в ней радостное чувство и тема наслаждения жизнью вовсе не свидетельствуют об оптимистическом мировоззрении. За „прекраснодушной“ поэзией стоит глубоко пессимистическое мировоззрение. Недаром Фет так увлекался пессимистической философией Шопенгауэра (Артур Шопенгауэр, немецкий мыслитель, 1788–1860, чей главный труд „Мир как воля и представление“ перевел Фет. — А.Р.). Жизнь печальна, искусство радостно — такова обычная мысль Фета» [Бухштаб 1956, с. 254].

Совсем не чужда лирике Фета и оппозиция, антитеза скучной повседневности и высшего мира — мечты, красоты, любви: «Но цвет вдохновенья / Печален средь будничных терний» («Как мошки зарею…», 1844). Контрастно разделены мир земной, материальный и мир небесный, вечный, духовный; противопоставлены друг другу счастливое небо и печальная земля («Молятся звезды, мерцают и рдеют…», 1883), земное, плотское — и духовное («Я понял те слезы, я понял те муки, / Где слово немеет, где царствуют звуки, / Где слышишь не песню, а душу певца, / Где дух покидает ненужное тело» — «Я видел твой млечный, младенческий волос…», 1884).

Проблески высшего идеального видны, например, в прекрасных глазах девушки: «И тайны горнего эфира / В живой лазури их сквозят» («Она», 1889).

Фет неоднократно декларирует приверженность романтическому двоемирию: «А счастье где? Не здесь, в среде убогой, / А вон оно — как дым. / За ним! за ним! воздушною дорогой — /И в вечность улетим!» («Майская ночь», 1870 (?)); «Мой дух, о ночь! как падший серафим (серафимы — ангельский „чин“. — А.Р.), / Признал родство с нетленной жизнью звездной» («Как нежишь ты, серебряная ночь…», 1865). Предназначение мечты — «к незримому, к безвестному стремиться» («Роями поднялись крылатые мечты…», 1889). Поэт — вестник высшего мира: «Я с речью нездешней, я с вестью из рая», а прекрасная женщина — откровение неземного бытия: «<…> смотрит мне в очи душа молодая, / Стою я, овеянный жизнью иною»; этот миг блаженства — «не земной», эта встреча противопоставлена

«житейским грозам» («В страданьи блаженства стою пред тобою…», 1882).

Земной мир с его тревогами — сновидение, лирическое «я» устремлено к вечному:

Сновиденье.
Пробужденье,
Тает мгла.
Как весною,
Надо мною
Высь светла.

Неизбежно,
Страстно, нежно
Уповать,
Без усилий
С плеском крылий
Залетать —

В мир стремлений,
Преклонений
И молитв…

(«Quasi una fantasia», 1889)

Еще примеры: «Дайте, дайте / Мне умчаться / С вами к свету отдаленному» («Сны и тени…», 1859); «Этой песне чудотворной / Так покорен мир упорный; / Пусть же сердце, полно муки, / Торжествует час разлуки, / И когда загаснут звуки — / Разорвется вдруг!» («Шопену», 1882).

Поэт подобен полубогу, несмотря на совет «Но быть не мысли божеством»:

Но если на крылах гордыни
Познать дерзаешь ты, как бог,
Не заноси же в мир святыни
Своих волнений и тревог.

Пари, всезрящий и всесильный,
И с незапятнанных высот
Добро и зло, как прах могильный,
В толпы людские отпадет

(«Добро и зло», 1884)

Таким образом, дерзкий полубог противопоставлен «толпе» и самому земному миру, подвластному различению добра и зла; он выше этого различия, подобно Богу.

Ультраромантическая трактовка предназначения поэзии выражена в речи Музы:

> Пленительные сны лелея наяву,
> Своей божественною властью
> Я к наслаждению высокому зову
> И к человеческому счастью.

(«Муза», 1887)

Мечты, «сны наяву» выше низкой реальности, власть поэзии священна и названа «божественною»[189].

Характерны как отражение романтических представлений Фета высказывания в письмах и в статьях. Вот одно из них: «Кто развернет мои стихи, увидит человека с помутившимися глазами, с безумными словами и пеной на устах, бегущего по камням и терновникам в изорванном одеянии» (Я. П. Полонскому, цитата приведена в письме Фета К. Р. от 22 июня 1888 г. [Фет и К. Р. 1999, с. 283]).

А вот другое: «Кто не в состоянии броситься с седьмого этажа вниз головой, с неколебимой верой в то, что он воспарит по воздуху, тот не лирик» («О стихотворениях Ф. Тютчева», 1859 [Фет 1988, с. 292]). (Впрочем, это «скандальное» утверждение соседствует с замечанием, что поэту должно быть присуще также и противоположное качество — «величайшая осторожность (величайшее чувство меры».)

Романтическое пренебрежение к толпе, не понимающей истинной поэзии, сквозит в предисловии к четвертому выпуску сборника «Вечерние огни»: «Человек, не занавесивший вечером своих освещенных окон, дает доступ всем равнодушным, а быть может, и враждебным взорам с улицы; но было бы несправедливо заключать, что он освещает комнаты не для друзей, а в ожидании взглядов толпы. После трогательного и высоко-знаменательного для нас сочувствия друзей к пятидесятилетию нашей музы жаловаться на их равнодушие нам, очевидно, невозможно. Что же касается до массы читателей, устанавливающей так называемую популярность, то эта масса совершенно права, разделяя с нами взаимное равнодушие. Нам друг у друга искать нечего» [Фет 1979, с. 315]. Показательно и признание, выдержанное в романтических категориях, другу И. П. Борисову (письмо от 22 апреля 1849 г.) о своем поведении как о катастрофе романтика — о «насиловании идеализма к жизни пошлой» [Фет 1982, т. 2, с.

193]. Или такие ультраромантические реплики: «<…> Людям не нужна моя литература, а мне не нужны дураки» (письмо Н. Н. Страхову, ноябрь 1877 г. [Фет 1982, т. 2, с. 316]); «Мало заботимся мы о приговоре большинства, уверенные, что из тысячи людей, не понимающих дела, невозможно составить и одного знатока»; «Мне было бы оскорбительно, если бы большинство знало и понимало мои стихи» (письмо В. И. Штейну от 12 октября 1887 г. — Русский библиофил. 1916. № 4, с. 84; ср.: [Блок 1985, с. 179]).

И. Н. Сухих об этих утверждениях замечает «В теоретических высказываниях и обнаженно-программных стихотворных текстах Фет разделяет романтическое представление о художнике, одержимом вдохновением, далеком от практической жизни, служащем богу красоты и проникнутом духом музыки» [Сухих 2001, с. 51]. Но эти мотивы вопреки утверждению исследователя пронизывают и само поэтическое творчество Фета.

Романтические представления Фета имеют философскую основу: «Философский корень фетовского зерна — глубок. „Не тебе песнь любви я пою, / А твоей красоте ненаглядной“[190]. Две эти строки погружены в вековую историю философского идеализма, платоническую в широком смысле, в традицию, глубоко проникшую и в христианскую философию. Разделение непреходящей сущности и преходящего явления — постоянная фигура в поэзии Фета. Разделяются — красота как таковая и ее явления, манифестации — красота и красавица, красота и искусство: „Красоте же и песен не надо“. Но подобно же отделяется вечный огонь в груди от жизни и смерти» [Бочаров 1999, с. 329–330].

К приведенным С. Г. Бочаровым цитатам можно добавить строки: «Нельзя пред вечной красотой / Не петь, не славить, не молиться» («Пришла, — и тает всё вокруг…», 1866) и высказывание из письма графу Л. Н. Толстому от 19 октября 1862 г.: «Эх, Лев Николаевич, постарайтесь, если можно, приоткрыть форточку в мир искусства. Там рай, там ведь возможности вещей — идеалы» [Фет 1982, т. 2, с. 218]. Но вместе с тем у Фета есть и мотив эфемерности красоты — по крайней мере, в ее земном проявлении: «Этот листок, что иссох и свалился, / Золотом вечным горит в песнопеньи» («Поэтам», 1890) — только слово поэта придает вечное бытие вещам; показательно также стихотворение о хрупкости красоты — «Бабочка!» (1884): «Одним воздушным очертаньем / Я так мила»; «Надолго ли, без цели, без усилья / Дышать хочу». Таковы же и облака: «Невозможно-несомненно / Огнем пронизан золотым, / С закатом солнечным мгновенно / Чертогов ярких тает дым»

(«Сегодня день твой просветленья…», 1887). Эфемерны не только бабочка, на краткий миг явившаяся в мир, и воздушное облако, но и звезды, обычно ассоциирующиеся с вечностью: «Отчего все звезды стали / Неподвижною чредой / И, любуясь друг на друга, / Не летят одна к другой? // Искра к искре бороздою / Пронесется иногда, / Но уж знай, ей жить недолго: / То — падучая звезда» («Звезды», 1842). «Воздушна» (эфемерна), подвижна и причастна времени, а не вечности и красота женщины: «Как трудно повторять живую красоту / Твоих воздушных очертаний; / Где силы у меня схватить их на лету / Средь непрерывных колебаний» (1888).

В письме В. С. Соловьеву 26 июля 1889 г. Фет высказывал мысли о духовности и красоте, далекие от их платоновского понимания: «Я понимаю слово духовный в смысле не умопостигаемого, а насущного опытного характера, и, конечно, видимым его выражением, телесностью будет красота, меняющая лик свой с переменой характера. Красавец пьяный Силен не похож на Дориду у Геркулеса. Отнимите это тело у духовности, и Вы ее ничем не очертите» [Фет 1989, с. 364]. По-видимому, жестко связать фетовское понимание красоты с одной определенной философской традицией невозможно. Как заметил В. С. Федина, «стихи Фета в самом деле дают весьма благодатный материал для ожесточенных споров по самым разнообразным вопросам, где удачным подбором цитат легко защищать противоположные мнения». Причина — «в гибкости и богатстве его натуры» [Федина 1915, с. 60].

О платоновской идеалистической основе фетовской поэзии давно написал В. Я. Брюсов: «Мысль Фета различала мир явлений и мир сущностей <…>. О первом говорил он, что это „только сон, только сон мимолетный“, что это „лед мгновенный“, под которым „бездонный океан“ смерти. Второй олицетворял он в образе „солнца мира“. Ту человеческую жизнь, которая всецело погружена в „мимолетный сон“ и не ищет иного, клеймил он названием „рынка“, „базара“ <…> Но Фет не считал нас замкнутыми безнадежно в мире явлений, в этой „голубой тюрьме“, как сказал он однажды. Он верил, что для нас есть выходы на волю, есть просветы… Такие просветы находил он в экстазе, в сверхчувственной интуиции, во вдохновении. Он сам говорит о мгновениях, когда „как-то странно прозревает“» [Брюсов 1912, с. 20–21].

В стихах такую же интерпретацию фетовского творчества выразил другой поэт-символист, В. И. Иванов:

Таинник Ночи, Тютчев нежный,

Дух сладострастный и мятежный,
Чей так волшебен чудный свет;
И задыхающийся Фет[191]
Пред вечностию безнадежной,
В глушинах ландыш белоснежный,
Под оползнем расцветший цвет;
И духовидец, по безбрежной
Любви тоскующий поэт —
Владимир Соловьев; их трое,
В земном прозревших неземное
И нам предуказавших путь.
Как их созвездие родное
Мне во святых не помянуть?

(«Римский дневник 1944 года. Октябрь. 3», 1944)
[Иванов 1995, кн. 2, с. 195][192].

В конечном счете решение вопроса о мере философичности поэзии Фета и о близости Фета к платоническому двоемирию, столь значимому для романтиков, зависит во многом от позиции исследователя, трактовать ли фетовские поэтические понятия «вечность» и «вечная красота» как своего рода философские категории, отражающие мировоззрение автора, или видеть в них только условные образы, навеянные традицией[193].

Что же касается мнения об отсутствии в фетовской поэзии трагизма, романтического разлада, то оно относительно справедливо — но с очень значительными оговорками — только для лирики 1840—1850-х годов. «Во второй период творчества (1870-е годы) образ лирического героя меняется. Исчезает жизнеутверждающая доминанта в его настроениях, остро ощущается дисгармония между идеальной красотой и земным „безумным“ миром» <…> [Буслакова 2005, с. 239][194].

Романтическое самоощущение питалось обстановкой — неприятием читателями поэзии Фета, резким отторжением большей частью общества его консервативных взглядов.

Н. Н. Страхов писал графу Л. Н. Толстому: Фет «толковал мне и тогда и на другой день, что чувствует себя совершенно одиноким со своими мыслями о безобразии всего хода нашей жизни» (письмо 1879 г. [Переписка Толстого со Страховым 1914, с. 200]).

Наконец, совершенно не обязательно искать признаки романтизма только с сфере идей и / или мотивов. Поэтический стиль Фета с установкой на метафорические и полуметафорические оттенки значения и на мелодически

звучащее слово родствен стилю такого автора, традиционно причисляемого к романтикам, как В. А. Жуковский.

И последнее. Само понятие «романтизм» и представления об «эталоне» романтического стихотворения весьма условны.[195] Так, тот же обыкновенно относимый к романтикам Жуковский может быть понят и как сентименталист [Веселовский 1999], и как предромантик [Вацуро 1994]. И все-таки, если не отказываться от употребления термина «романтизм», едва ли оправданно отрицать романтические основы и природу поэтики автора «Вечерних огней».

«Одним толчком согнать ладью живую…»

Одним толчком согнать ладью живую
С наглаженных отливами песков,
Одной волной подняться в жизнь иную,
Учуять ветр с цветущих берегов,

Тоскливый сон прервать единым звуком,
Упиться вдруг неведомым, родным,
Дать жизни вздох, дать сладость тайным мукам,
Чужое вмиг почувствовать своим,

Шепнуть о том, пред чем язык немеет,
Усилить бой бестрепетных сердец —
Вот чем певец лишь избранный владеет,
Вот в чем его и признак и венец!

28 октября 1887

Источники текста

Первая публикация — журнал «Русский вестник», 1888, № 1, с. 106. С изменением (седьмая строка «Дать жизни вздох, дать сладость тайным мукам» вместо первоначального варианта: «Дать сердцу жизнь, дать сладость тайным мукам» [Фет 1979, с. 481]) стихотворение включено в состав прижизненного сборника поэзии Фета: Вечерние огни. Выпуск четвертый неизданных стихотворений А. Фета. М., 1891.

Место в структуре прижизненных сборников

В составе четвертого выпуска «Вечерних огней» стихотворение «Одним толчком согнать ладью живую…», четвертое по счету, входит в своеобразный формально не выделенный «цикл» или пласт стихотворений, посвященных теме призвания поэта и поэзии. Из пятидесяти трех поэтических текстов выпуска к нему относятся также стихотворение «Поэтам» (1890), непосредственно предшествующее ему (идущее третьим в сборнике), «На пятидесятилетие музы» (1888), «На пятидесятилетие музы. 29 января 1889 года» (1889), отчасти «Его императорскому высочеству в.к. Константину Константиновичу»

(1890), «На юбилей А. Н. Майкова. 30 апреля 1888 года» (1888), «Quasi una fantasia» (1889), (сорок третье стихотворение в составе сборника), комплиментарно-дружеское «Я. П. Полонскому» (1890). Развитие темы в композиции сборника динамично: от программно-декларативных «Поэтам» и «Одним толчком согнать ладью живую…»[196] — своего рода литературных манифестов Фета к глубоко личностным стихотворениям на собственное пятидесятилетие, первое из которых окрашено трагическим предчувствием и ожиданием близкой смерти («Нас отпевают», «Живым карать и награждать, / А нам у гробового входа, — / О, муза! нам велит природа, / Навек смиряяся, молчать»), а второе радостно, мажорно; затем комплиментарные посвящения двум поэтам — великому князю Константину Константиновичу (К. Р.) и А. Н. Майкову, ближе к концу сборника — вновь программное стихотворение с утверждением принципов «чистого искусства» («Радость чуя, / Не хочу я, / Ваших битв») «Quasi una fantasia». И в конце — снижение накала темы в поэтическом обращении к другу — стихотворении «Я. П. Полонскому».

Сквозной мотив ряда из этих стихотворений — устремление ввысь, в небо, полет: «В ваших чертогах мой дух окрылился» («Поэтам»); «Одной волной подняться в жизнь иную» («Одним толчком согнать ладью живую…»); «А певца по поднебесью мчать / Лебединые крылья все будут» («На юбилей А. Н. Майкова. 30 апреля 1888 года»); «Без усилий / С плеском крылий / Залетать — // В мир стремлений, / Преклонений / И молитв» («Quasi una fantasia»). Мотив причастности поэта вечности, звучащий в «Одним толчком согнать ладью живую…», еще более отчетлив в стихотворении «Поэтам»: «Этот листок, что иссох и свалился, / Золотом вечным горит в песнопеньи. // Только у вас мимолетные грезы / Старыми в душу глядятся друзьями, / Только у вас благовонные розы / Вечно восторга блистают слезами»[197].

В плане неосуществленного нового издания, составленном Фетом в 1892 г., «Одним толчком согнать ладью живую…» включено (наряду, например, со стихотворением «Поэтам» в раздел «Элегии и думы», чем подчеркнут его философский характер; в составе раздела стихотворение, конечно, относится к «думам» (см. состав раздела в изд.: [Фет 1959, с. 81–124]).

Композиция. Мотивная структура

Стихотворение, как и большинство строфических лирических произведений Фета, состоит из трех строф, каждая из которых объединена перекрестной рифмовкой: АБАБ. Границы строф не совпадают с границами больших синтаксических единиц —

периодов. Стихотворение состоит из девяти инфинитивных предложений (конструкций «сделать / почувствовать что-то») и двух заключительных изъяснительных предложений традиционной структуры «подлежащее + сказуемое»[198], вводимых посредством дважды повторенной частицы *вот*. Две заключительные строки звучат как разъяснение и обобщение сказанного прежде. В первом четверостишии три предложения, во втором — пять, в третьем — четыре. Благодаря такому построению текста создается эффект ускорения, убыстрения темпа. Первое предложение занимает целых две строки («Одним толчком согнать ладью живую / С наглаженных отливами песков»), словно выражая инертность, косность непоэтического бытия, которое с некоторым усилием преодолевает стихотворец; преображающий, творящий дар поэта выделен в третьей строке второй строфы, включающей целых два предложения («Дать жизни вздох, дать сладость тайным мукам»), В третьей строфе, где границы предложений совпадают с границами строк, происходит как будто бы гармонизация, упорядочение экстатического поэтического порыва.

Первую строфу отличает от двух последующих условная, метафорическая «предметность»: она содержит иносказательную картину (ладья, морские берега — «этот» и «иной»), В последующих двух «предметность», даже метафорическая, исчезает, развоплощается: дух поэта словно уже оторвался от всего земного.

И. С. Тургенев назвал Фета «жрец чистого искусства» (письмо Фету от 5–7 ноября 1860 г.) [Тургенев 1982 — письма, т. 4, с. 258]. Стихотворение «Одним толчком согнать ладью живую…» — одно из самых впечатляющих подтверждений этой характеристики. Повседневность, непоэтическое существование в фетовском произведении оценены как «тоскливый сон», как земное бытие, противопоставленное высшему, небесному миру, приобретающему почти религиозный смысл (это «жизнь иная», в которую, как в небо, надо «подняться»). Обыденность скучна и однообразна, ее метафорическое обозначение: «наглаженные» (ровные, невыразительные) «отливами пески»; мир поэзии плодотворен, его метафорический знак — «цветущие берега».

Метафорическим именованием поэзии, как и в других произведениях Фета, является «звук», обладающий чудотворным воздействием, способный развеять «тоскливый сон» обыденности. Поэт принадлежит двум мирам — реальному и идеальному. Именно эта идея порождает высказывание, построенное на логическом противоречии, на оксюмороне: «Упиться вдруг неведомым, родным». Как земное существо поэт чужд идеальному

миру, который для него «неведомый» (это, как сказано двумя строками ниже, «чужое»); но как гений, дух, рожденный в высшем, идеальном бытии, он знает или помнит о вечных сущностях вещей, идеальное для него «родное».

Эстетические принципы поэта, «утверждающие служение красоте как высшую цель свободного искусства, давали возможность Фету отъединить поэтическое творчество от практической деятельности. И так было всегда, от начала и до конца пути. Идейная и художественная эволюция Фета, обогащение его лирики философской проблематикой, новые открытия в области поэтического языка происходили в пределах *одной эстетической системы*» [Розенблюм 2003].

Для Фета неизменно искусство было именно воплощением идеального. Так, он писал графу Л. Н. Толстому 11 апреля 1863 г.: «Я <…> против отсутствия *идеальной чистоты*. Венера, возбуждающая похоть, — плоха. Она должна только петь красоту в мраморе. Самая вонь должна благоухать, перешедши в durch den Labirint der Brust [через лабиринт сердца; нем. — А.Р.]» [Фет 1989, с. 312]. Эта же мысль настойчиво высказана в статье «Из-за границы. Путевые впечатления (Отрывок)»: «Когда в минуту восторга перед художником возникает образ, отрадно улыбающийся, образ, нежно согревающий грудь, наполняющий душу сладостным трепетом, пусть он сосредоточит силы только на то, чтобы передать его во всей полноте и чистоте, рано или поздно ему откликнутся. Другой цели у искусства быть не может, по той же причине, по которой в одном организме не может быть двух жизней, в одной идее — двух идей» [Фет — поэт и мыслитель 1999, с. 254–255]. Она же звучит в статье «О стихотворениях Ф. Тютчева» (1859): «Поэзия, как вообще художество, есть чистое воспроизведение не предмета, а только одностороннего его идеала <…>» [Фет 1988, с. 282].

Непоэтическое, свойственное «тоскливому сну» повседневности, это, по Фету, во-первых, идеологическое, практическое, утилитарное, — всё то, от чего поэзия должна отворачиваться: «…Прибавлю от себя, что вопросы: о правах гражданства поэзии между прочими человеческими деятельностями, о ее нравственном значении, о современности в данную эпоху и т. п. считаю просто кошмарами, от которых давно и навсегда отделался» («О стихотворениях Ф. Тютчева», 1859 [Фет 1988, с. 282]). Во-вторых, это обыденные заботы, быт. Н. Н. Страхов вспоминал о Фете: «Он говорил, что поэзия и действительность не имеют между собою ничего общего, что как человек он — одно дело, а как поэт — другое. По своей любви к резким и парадоксальным выражениям, которыми постоянно

блестел его разговор, он доводил эту мысль даже до всей ее крайности; он говорил, что поэзия есть ложь и что поэт, который с первого же слова не начинает лгать без оглядки, никуда не годится» («Заметки о Фете Н. Н. Страхова. III. Еще несколько слов памяти Фета» [Страхов 2000, с. 427]).

Незадолго до смерти, 17 марта 1891 г., Фет писал начинающему поэту П. П. Перцову: «Вот с этим-то чутьем, различающим должное от недолжного, поэзию от прозы, следует всякому обращаться крайне бережно. Кто захватает нечистыми руками колоду карт, тому лишнее пятно незаметно, и в конце концов он играет грязными картами» [Перцов 1933, с. 103].

Те черты характера Фета, которые выразительно запечатлел друг его юности А. А. Григорьев, описавший молодого Фета под именем Вольдемара в рассказе «Офелия. Одно из воспоминаний Виталина. Продолжение рассказа без начала, без конца и в особенности без морали» (1846), были порождены отчуждением от жизни, осознанием трагического разрыва между миром идеальным и реальным. Вот этот, может быть, субъективный, но в главном, по-видимому, точный психологический портрет: «Он был художник, в полном смысле этого слова: в высокой степени присутствовала в нем способность творения…

Творения — но не рождения — творения из материалов грубых, правда, не внешних, а изведения извнутри (так! — А.Р.) порождений собственных.

Он не знал мук рождения идей.

С способностью творения в нем росло равнодушие.

Равнодушие — ко всему, кроме способности творить, — к божьему миру, как скоро предметы оного переставали отражаться в его творческой способности, к самому себе, как скоро он переставал быть художником.

<…>

Этот человек должен был или убить себя, или сделаться таким, каким он сделался… Широкие потребности даны были ему судьбою, но, пущенные в ход слишком рано, они должны были или задушить его своим брожением, или заснуть как засыпают волны, образуя ровную и гладкую поверхность, в которой отражается светло и ясно все окружающее» [Григорьев 1980, с. 152–153].

В целом «тоскливый сон» обыкновенной жизни — это все непоэтическое. Мотив отчуждения от повседневности имел для Фета, не оцененного и не понятого как поэт, особенное значение; к концу жизни непонимание его стихов читателями возросло. «Вечерние огни» выходили, когда издание 1863 г. было все еще не раскуплено, они воспринимались, по свидетельству

современника, всего лишь «как новый вариант молодых стихов их автора» [Перцов 1933, с. 99]. Философ, литературный критик и поэт В. С. Соловьев писал Фету весной 1883 г.: «<…> Мне горько, и обидно, и стыдно за русское общество, что до сих пор <…> о „Вечерних огнях“ ничего не было сказано в печати» [Соловьев 1911, т. 3, с. 109].

Слово поэта словно способно дарить жизнь, дать ей «вздох» (без коего жизнь попросту невозможна), и даже наделять жизнью неживое (построенное на оксюмороне высказывание «Усилить бой бестрепетных», т. е. не бьющихся, «сердец»), В некотором смысле поэт наделяется божественной или демиургической силой: он дарует жизнь. «Усилить бой бестрепетных сердец» с точки зрения формальной логики невозможно; но по Фету поэт — это носитель высокого безумия. Попытка может быть тщетной, неудачной, но она свидетельствует лишь о величии стихотворца.

Трактовка предназначения поэта у Фета романтическая: истинный поэт — избранник («певец <…> избранный»), творчество самодостаточно («венец»-венок — метафора награды — это сам его дар). Этот мотив восходит к пушкинской трактовке поэтического дара и служения («Поэту», «Поэт и толпа», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный…»[199]).

В фетовском стихотворении также присутствует мотив очищающего значения поэзии как средства выразить мучения, тягостные чувства — и этим освободиться от них: «дать сладость тайным мукам»[200]. Есть в нем, хотя он занимает периферийное место, и любимый Фетом мотив невыразимого; «избранный певец» способен «шепнуть о том, пред чем язык немеет»[201].

Образная структура

Образная структура стихотворения характеризуется антитезами и оксюморонами. Ключевая антитеза «мир идеальный — мир земной», воплощенная посредством противопоставленных метафорических образов «этого» (его приметы — «наглаженные отливами пески», обозначающие однообразие, недолговечность и бесплодность; «отлив» как духовный упадок) и иного миров — «берегов» (его черты — принадлежность к «вышине», «цветение», «ветр», символизирующий веяние поэтического духа). Образ «ладьи живой», вероятно, восходит к лирике Тютчева: это строка «Уж в пристани волшебной ожил челн» из стихотворения «Как океан объемлет шар земной…» [Тютчев 2002–2003, т. 1, с. 110] [202]. Эти метафорические образы предвосхищают образность русского символизма, в частности символику лодки и берегов в «Стихах о Прекрасной Даме» А. А. Блока.

Оксюмороны или «полуоксюмороны», призванные выразить парадокс поэзии, существующей в земном пространстве, но причастной вечности: «Упиться вдруг неведомым, родным», «Шепнуть о том, пред чем язык немеет», «Усилить бой бестрепетных сердец» и в какой-то степени «Дать жизни вздох» (с точки зрения логики, если жизнь существует, она уже наделена «вздохом»).

Поэтический словарь стихотворения отчетливо и намеренно архаичен, он напоминает стихотворную лексику эпохи Жуковского и Пушкина: «сон» как метафора жизни, «сладость»[203], «певец» в значении ‘поэт’, «венец» в значении ‘венок’. Нарочито архаичен поэтический «ветр» вместо обыкновенного «ветер»; оттенки значения у этого поэтического понятия (концепта) в фетовском стихотворении восходят к поэзии Жуковского с ее семантикой «веянья»; полу-метафорический «ветер» встречается и у самого Фета: («Ах как пахнуло весной, / Это наверное ты!» — «Жду я, тревогой объят…», 1886). Оксюморон «неведомым, родным» напоминает «полуоксюморон» Жуковского, также составленный из субстантивированных прилагательных и причастий (прилагательных и причастий в функции существительных) «о милом сладостном и скорбном старины» («Невыразимое»), «И под воздушной пеленой печальное вздыхало» («Вадим»), «давнишнего привет», «прекрасное, отжившее», «И *Верная* была незримо с нами» («Цвет завета») [Жуковский 1999–2000, т. 2, с. 133–134])[204]. Ориентация Фета на поэтический словарь этой традиции придает стилю стихотворения особенные оттенки значения: одновременно «классичность» (в значении соотнесенность с признанными поэтическими текстами) и «романтичность» (В. А. Жуковский значим для Фета именно как романтик, певец «невыразимого»).

Метр и ритм. Синтаксическая структура. Рифма

Стихотворение написано пятистопным ямбом с чередующимися женскими и мужскими окончаниями стихов.

В фетовское время пятистопный ямб преимущественно употреблялся в лирике с «элегической и смежной с ней тематикой» [Гаспаров 1984, с. 167]. Но от элегии в фетовском стихотворении осталось немногое — мотивы тоски повседневного существования и отчуждения от жизни, переоценка прожитого.

Метрическая схема пятистопного ямба: 01/01/01/01/01 (в нечетных строках стихотворения Фета за последней, пятой стопой следует наращение в виде безударного слога).

Отличительные особенности синтаксиса стихотворения —

повторы начальных слов в нескольких строках (анафоры), элементы синтаксического параллелизма, череду инфинитивных предложений — Б. М. Эйхенбаум объясняет установкой Фета на музыкальность стиха: «Естественно ожидать, что при своих тенденциях к построению музыкальных периодов, основанных не мелодическом нарастании, Фет должен избегать обычных логических форм и стремиться к образованию (интонационного. — А.Р.) подъема <…> лишь при помощи системы повторений и параллелизмов». В этом стихотворении «нарастание создается непрерывным синтаксическим параллелизмом, повторением формы „инфинитив + его дополнение“ в простом и осложненном другими членами виде» [Эйхенбаум 1922, с. 190]. Как замечает исследователь, «сильные нечетные строки („*Одним* толчком… *Одной* волной…“) чередуются с более слабыми четными. Сравнительной своей слабостью особенно выделяется вторая строка, занятая второстепенными членами и потому лишь примыкающая к первой как ее продолжение. <…> В первой и третьей строфах мы имеем полный синтаксический параллелизм (одним толчком согнать — одной волной подняться); в четвертой инфинитив уже выдвинут на первое место. Следующая строфа не имеет анафор в четных строках и не членится на два периода — она образует <…> тип повышения к третьей строке» [Эйхенбаум 1922, с. 192–193].

В синтаксический параллелизм вносится разнообразие благодаря инверсии во второй строке по сравнению с первой: «*Одним толчком согнать ладью живую — тоскливый сон прервать единым звуком*». Во второй строфе «создается впечатление возврата к начальной форме (содержащейся в первой строке первой строфы. — А.Р.), но в то же время инверсия делает первую строку второй строфы более напряженной и реализует интонационный подъем. Во второй строфе мы находим еще одну инверсию — и именно там, где необходимо создать интонационный апогей: „дать жизни *вздох* — дать *сладость* тайным мукам“ (acb — abc)» [Эйхенбаум 1922, с. 192–193].

Своеобразие синтаксического рисунка стихотворения создается прежде всего благодаря колебаниям позиции инфинитивов в строках — с постепенным утверждением неопределенных форм глаголов в сильной позиции — в начале строк [Эйхенбаум 1922, с. 193].

НА КАЧЕЛЯХ

И опять в полусвете ночном
Средь веревок, затянутых туго,
На доске этой шаткой вдвоем
Мы стоим и бросаем друг друга.

И чем ближе к вершине лесной,
Чем страшнее стоять и держаться,
Тем отрадней взлетать над землей
И одним к небесам приближаться.

Правда, это игра, и притом
Может выйти игра роковая,
Но и жизнью играть нам вдвоем —
Это счастье, моя дорогая!

26 марта 1890

Источника текста

Первая публикация — «Московская иллюстрированная газетка», 1890, № 1,8 апреля, с. 3, без заглавия (см. вариант первой строки в изд.: [Фет 1979, с. 482]). Стихотворение под заглавием «На качелях» включено в состав прижизненного сборника поэзии Фета: Вечерние огни. Выпуск четвертый неизданных стихотворений А. Фета. М., 1891. Это заглавие предложил Фету его друг поэт Я. П. Полонский: «Твое стихотворение „*И опять в полумраке ночном*“ (так! — А. Р.) так хорошо, что с удовольствием не раз буду его перечитывать. Дай ему только заглавие „На качелях“, чтобы сразу ввести читателя в чарующую атмосферу стихов твоих» (цит. по: [Бухштаб 1959б, с. 774–775])[205].

В плане неосуществленного нового издания, составленном Фетом в 1892 г., «На качелях» включено в раздел «Разные стихотворения» (см. состав раздела в изд.: [Фет 1959, с. 248–331]).

Место в структуре прижизненных сборников

Любовные стихотворения в составе четвертого сборника

«Вечерних огней» разнообразны. Среди них есть тексты собственно не любовного, а мадригального характера: «Она» (1889), «Людские так грубы слова…» (1889).

Комплиментарный характер имеет стихотворное посвящение великой княгине Елизавете Маврикиевне: «К ней», исполненное преклонения, молитвенного чувства; к комплиментарным стихотворениям относятся также «Графине С. А. Т-й во время моего 50-летнего юбилея» (1889), «Графине С. А. Толстой (Алексей)» (1889), «В альбом Н.Я. П-ой» (1890), «Графине Н. М. С-ъ» (1888), и «М.Н. К-ной» (1890), в котором свидание с героиней трактуется как исцеление для больного героя.

Есть и среди стихотворений сборника и признание («Е.Д. Д-ъ», 1888):

Я назову лишь цветок, что срывает рука,
Муза раскроет и сердце, и запах цветка;
Я расскажу, что тебя беспредельно люблю,
Муза поведает, что я за муки терплю.

А в стихотворении «Руку бы снова твою мне хотелось пожать…» (1888) любовная тема приобретает «дружеские» эмоциональные тона.

В комплиментарном стихотворном посвящении «Л.И. О-й при посылке портрета» (1888) дана постоянная в поздней лирике Фета и, в частности, в «Вечерних огнях» антитеза «молодость женщины, которой адресовано стихотворение, — старость поэта»:

Какой обман несправедливый!
Вдруг получить издалека
Вам, юной, свежей и красивой,
Печальный образ старика.

Прославляется любовь других — молодых: «На юность озираясь вновь / И новой жизнью пламенея, / Ура! И я хвалю любовь / И новый факел Гименея» («На бракосочетание Е. и К. Д-ъ», 1889).

В «полумадригальном» стихотворении «Не нужно, не нужно мне проблесков счастья…» (1887) отчетливо звучит тема любовной страсти как одновременно «безумного» счастья и одинокого горя:

Когда бы ты знала, каким сиротливым
Томительно-сладким, безумно-счастливым

Я горем в душе опьянен, —
Безмолвно прошла б ты воздушной стопою,
Чтоб даже своей благовонной стезею
Больной не смутила мой сон.

Трагическая тема старческой любви присутствует в стихотворении: «Полуразрушенный жилец полумогилы…» (1888):

Полуразрушенный жилец полумогилы,
О таинствах любви зачем ты нам поешь?
Зачем, куда тебя домчать не могут силы,
Как дерзкий юноша, один ты нас зовешь?

Томлюся и пою. Ты слушаешь и млеешь;
В напевах старческих твой юный дух живет.

Мотив закатной любви и одновременно приход весны — времени любви представлены в стихотворении: «И близки дни, когда все блага / К нам низведет пора любви» («Была пора, и лед потока…», 1890).

Но с ним соседствует другой вариант любовной темы — счастье разделенной любви, залоги этого «да» в чертах лица девушки и самой природе («Чуя внушенный другими ответ», 1890):

Чуя внушенный другими ответ,
Тихий в глазах прочитал я запрет;
Но мне понятней еще говорит
Этот правдивый румянец ланит,

Этот цветов обмирающих зов,
Этот предательский шепот ручья,
Этот рассыпчатый клич соловья[206].

Томительна и сладостна любовь, пусть и неразделенная, в стихотворении «Как будто бы нельзя в больном и сладком сне / Дозволить мне любить вас пламенно и нежно» («Хоть счастие судьбой даровано не мне…», 1890).

В стихотворении «Зной» (1888) любовное свидание изображено как происходящее в настоящем:

Что за зной! Даже тут, под ветвями,

Тень слаба, и открыто кругом.
Как сошлись и какими судьбами
Мы одни на скамейке вдвоем?

Так молчать нам обоим неловко,
Что ни стань говорить, — невпопад;
За тяжелой косою головка
Словно хочет склониться назад.

Но фон («вечерняя мгла» в аллее) придает сцене и самому образу «прохладной аллеи» — месту уединения влюбленных — трагический оттенок, побуждая воспринять описанное как вечернюю любовь лирического «я» — старика:

И как будто истомою жадной
Нас весна на припеке прожгла,
Только в той вон аллее прохладной
Средь полудня вечерняя мгла…

Характерны для стихотворений сборника и такие грани любовной темы, как невыразимость, непередаваемость «живой красоты» женщины («Как трудно повторять живую красоту…», 1888), как бегство влюбленных от толпы, вечная любовь, вечное свидание («От огней, от толпы беспощадной…» (1889), как запрет на любовь со стороны близких и / или света и соединение любящих в песне — в стихах:

Запретили тебе выходить,
Запретили и мне приближаться,
Запретили, должны мы признаться,
Нам с тобою друг друга любить.

Но чего нам нельзя запретить,
Что с запретом всего несовместней, —
Это песня: с крылатою песней
Будем вечно и явно любить…

(«Запретили тебе выходить…», 1890)

Один из сквозных мотивов сборника — воспоминание о любви и о возлюбленной:

В небеса высок у цапли взлет:

Ни стрела, ни пуля не доймет;
Во сто раз и выше и быстрей
Мысль летит к избраннице своей.

(«Из Мерике», 1888[207])

Воспоминание может приобретать форму сна и быть исполненным преклонения перед возлюбленной («Перед тобой с коленопреклоненьем / Стою»), как в стихотворении «Во сне» (1890). Иногда встреча с возлюбленной может быть понята и как воспоминание, и как действительность («А ты промелькнула неслышно»), полные надежды на счастье пробуждения любви («Сегодня все звезды так пышно…», 1888[208]).

Встречаются и мотив вины перед былой возлюбленной, давно покинувшей землю (в стихотворении «Упреком, жалостью внушенным…», 1888: он — «душа больная», он «коленопреклоненный» перед нею), и мотив прощания и воспоминания о любимой, с которой давно расстался: «Что за раздумие у цели? / Куда безумство завлекло? / В какие дебри и метели / Я уносил твое тепло?» («Прости! во мгле воспоминанья…», 1888). Безотрадно воспоминание о развенчанных кумирах, богинях любви давних лет («В полуночной тиши бессонницы моей…», 1888).

Как и в «На качелях», ситуация давнего свидания, давней любви представлена как настоящее в стихотворении «Гаснет заря, — в забытье, в полусне…» (1888):

Гаснет заря, — в забытье, в полусне,
Что-то неясное шепчешь ты мне,
Ласки твои я расслушать хочу,
«Знаю, ах, знаю», — тебе я шепчу.

В блеске, в румяном разливе огня,
Ты потонула, ушла от меня;
Я же, напрасной истомой горя,
Летняя вслед за тобою заря.

Сладко сегодня тобой мне сгорать,
Сладко, летя за тобой, замирать…
Завтра, когда ты очнешься иной,
Свет не допустит меня за тобой.

В этом контексте стихотворение «На качелях» выделяется трактовкой любви как одновременно отрадного и возвышающего

чувства, и страсти, чреватой гибелью, а также превращением воспоминания о прошлом в воображаемое событие настоящего, в точное и полное повторение прошлого. Это — лишь одна из многих намеренно отрицающих друг друга трактовок любовной темы и мотива воспоминания в поздней лирике Фета.

Автобиографическая основа

Строки из цитируемого ниже письма Фета Я. П. Полонскому — «сорок лет тому назад я качался на качелях с девушкой, стоя на доске, и платье ее трещало от ветра, а через сорок лет она попала в стихотворение» — заставляют видеть в стихотворении воспоминание об эпизоде романа поэта с Марией Лазич [209], оборвавшегося весной 1851 года (если вычесть из 1890-го, года написания стихотворения, сорок лет, то получится «условный» 1850-й; познакомился Фете Марией в 1848 году). Вызванное бедностью Марии и отсутствием состояния у Фета решение оставить возлюбленную (пускай и поддержанное ею) и вскоре последовавшая ее трагическая гибель (возможно, бывшая замаскированным самоубийством) мучили его совесть всю последующую жизнь. «На качелях» — попытка «переписать» прошлое, вернуть безмятежность поры любви и одновременно снять с себя долю вины: играют жизнью они *оба*, и эта «игра» — *счастье*. Но «игра» и смертельно опасная, и, видимо, предрешенная в своем трагическом исходе — «роковая»[210].

Композиция. Мотивная структура

Стихотворение, как и большинство строфических лирических произведений Фета, состоит из трех строф, каждая из которых объединена перекрестной рифмовкой АБАБ: в нечетных строках — мужская рифма, в четных — женская.

Первая строфа — указание на событие, на ситуацию, вторая — описание качания на качелях и чувств лирического «я» и его возлюбленной, третья — символическая трактовка игры. Игра — сначала качание на качелях, затем игра роковая любви, но игра не друг против друга, а своими жизнями вместе[211].

Стихотворению «На качелях» присущи, как и многим другим поэтическим произведениям Фета, черты фрагмента: его текст как бы открыт в прошлое, во внетекстовую реальность посредством указания на не описанное первое качание на качелях «И опять…»).

Очевидно, в стихотворении упоминается о двух эпизодах качания на качелях героя и его возлюбленной: об этом

свидетельствует открывающие первую строку сочинительный соединительный союз *и* в сочетании с наречием *опять*: «И опять в полусвете ночном». Первый эпизод остался в прошлом, второй отнесен к некоему условному настоящему (используются глаголы — сказуемые в форме настоящего времени — *стоим, бросаем*). Но означают ли эти формы, что вторая «игра» действительно приурочена к настоящему времени, что время, к которому принадлежит стихотворение как поэтическое высказывание лирического «я», и время, когда герой и его возлюбленная предавались упоительной и страшной игре на качелях, не разграничены?

Любивший ерничать и зло шутить литератор В. П. Буренин не преминул обыграть «двусмысленность» грамматического времени в стихотворении: «Представляете себе семидесятилетнего старца и его „дорогую“, „бросающих друг друга“ на шаткой доске… Как не беспокоиться за то, что их игра может действительно оказаться роковой и окончиться неблагополучно для разыгравшихся старичков!» (Новое время. 1890. № 5308. 7 декабря, цит. по: [Бухштаб 1959б, с. 775]).

Фет, которому в год написания и издания стихотворения действительно исполнялось 70 лет, раздраженно откликнулся на этот отзыв в письме другу — поэту Я. П. Полонскому 30 декабря 1890 г.: «Сорок лет тому назад я качался на качелях с девушкой, стоя на доске, и платье ее трещало от ветра, а через сорок лет она попала в стихотворение, и шуты гороховые упрекают меня, зачем я с Марьей Петровной (женой поэта, урожденной Боткиной. — А.Р.) качаюсь» (цит. по: [Бухштаб 1959б, с. 775])[212].

Но отнюдь не только простые соображения здравого смысла относительно возраста поэта понуждают отказаться от прочтения этого стихотворения как описания реального качания на качелях, приуроченного к настоящему. Странен фон этой «игры» — «полусвет ночной». Качание на качелях ночью, даже и не в семидесятилетием возрасте, — занятие довольно необычное и даже рискованное. Правда, это «игра» не в темноте, а именно в «полусвете» (то есть, по-видимому, при луне). Кроме того, первое — реальное — качание на качелях, оставшееся в прошлом, вроде бы тоже происходило ночью: «И опять в полусвете ночном <…> Мы стоим и бросаем друг друга». Однако не исключено, что слова «в полусвете ночном» относятся не к прошлому, но лишь к грамматическому настоящему — ко второй, а не к первой сцене; смысл в этом случае такой: ‘Мы опять (как когда-то прежде) качаемся на качелях, но теперь это происходит ночью (в полусвете ночном)’.

Лунный свет и лунный пейзаж в поэзии Фета ассоциируются

одновременно и с любовным свиданием, с упоением любовью (как в стихотворении «Шепот, робкое дыханье…»), и — у позднего Фета — с одиночеством, непреодолимой разлукой и близкой смертью:

Душа дрожит, готова вспыхнуть чище,
Хотя давно угас весенний день,
И при луне на жизненном кладбище
Страшна и ночь, и собственная тень.

(«Еще одно забывчивое слово…», не позднее октября 1884 г.)

В стихотворении «На качелях» «полусвет ночной» может быть понят в обоих смыслах: это и подобие «света ночного» из «Шепота, робкого дыханья…», и тень горя (не случайно вместо «света ночного» здесь упомянут «полусвет», — а это то же, что и «полумрак», и свет, и тьма, слитые вместе).

Свидание в настоящем — это воспоминание о свидании и качании на качелях, канувшем в прошлое; «полусвет ночной» и предчувствие, что «игра»-любовь «может выйти игра роковая», превращает сцену в «обратную» копию по отношению к радостной «игре» в прошлом, превращает ее в «негатив» той давней встречи и «игры».

Посредством поэтического воображения Фет преодолевает разрыв с прошлым, и иллюзорное свидание с былой возлюбленной превращается в реальное. Так проявляется свойство фетовской поэзии, позволившее Н. В. Недоброво назвать Фета «времеборцем» [Недоброво 2001][213]. «Торжество искусства над временем звучит во всяком Фетовом гимне искусству таким восторгом и таким самозабвением, что соответствующие стихотворения Фета надо признать образцовыми выражениями мотива времеборства во всей всемирной литературе» [Недоброво 2001, с. 207].

Мотив полета, содержащийся в стихотворении, — один из сквозных в лирике Фета; полет, устремление вверх, в небо ассоциируется со счастьем, с освобождением[214]. Но в стихотворении «На качелях» это и роковая страсть, опасный и, быть может, гибельный порыв. Несомненна параллель с трактовкой любви как «поединка рокового» в тютчевском «Предопределении» [Тютчев 2002–2003, т. 2, с. 50] и отчасти более раннем «О, как убийственно мы любим…» [Тютчев 2002–2003, т. 2, с. 35–36]. Впрочем, трактовка «роковой» любви у двух поэтов различна. Для Тютчева характерно понимание гибельности любви, любви, которая является борьбой двух воль — его и ее; Фет же пишет о любви как об участии в обшей

упоительной игре, хотя, может быть, и чреватой страшным итогом, но именно благодаря ощущению опасности и особенно упоительной и манящей[215]. «Приближаться» «к небесам» и всё «страшнее», и всё «отрадней».

Образная структура

Ее основное свойство — контрасты, текст соткан из контрастов. Это и парадоксальный «полусвет ночной», — выражение, объединяющее значения ‘свет’ и ‘темнота’. И образ качелей: веревки, «натянутые туго» (оттенки значения у этого выражения — ‘узы любви’ и ‘нити судьбы’[216]), прочные, но доска качелей — «шаткая». Слово *бросаем* в контексте стихотворения означает движение, направленное вверх, «к небесам», но глагол *бросать* в прямом значении ассоциируется с падением, а не полетом вверх (движение вверх обозначает глагол *подбрасываем*); кроме того, глагол *бросать* в языке ассоциируется с покинутостью (одно из значений слова *бросать* — ‘оставлять возлюбленную или возлюбленного’).

Указание «вновь» переводит описанное в стихотворении событие в план воспоминания («прежде» — на самом деле, «вновь» — в воспоминании). Фон («полусвет ночной», лунный свет) — тревожный, словно замогильный.

Метр и ритм. Синтаксическая структура

Стихотворение написано трехстопным анапестом. Метрическая схема четырехстопного хорея: 001/001/001 (в четных строках стихотворения Фета последняя, третья, стопа наращена прибавлением концевого безударного слога, эти строки имеют вид: 001/001/001/0).

Частое обращение поэтов к трехсложным размерам, одним из которых (наряду с дактилем и амфибрахием) является анапест, характерно для эпохи 1840—1880-х годов (определяемой М. Л. Гаспаровым как «время Некрасова и Фета») и в еще большей степени для позднейшей эпохи. По подсчетам Гаспарова, доля трехсложников «в метрическом репертуаре русской поэзии возрастает по сравнению с предыдущим периодом к 1880 г. втрое, а к 1900 г. — вчетверо» [Гаспаров 1984, с. 171], причем «в этом массиве трехсложных размеров происходят заметные перераспределения составных частей: анапесты начинают теснить остальные метры и трехстопники — остальные размеры <…> Самым заметным из новоупотребительных размеров оказывался, таким образом, 3-ст. анапест». Среди тем, закрепившихся за этим

размером, была любовь [Гаспаров 1984, с. 172]. Один из ранних примеров обращения Фета к трехстопному анапесту — известное стихотворение «На заре ты ее не буди…» (1842); к относительно ранним фетовским стихотворениям с любовной тематикой, написанным этим размером, относится «Приходи, моя милая крошка…» (1856)[217].

Особенность ритмики стихотворения — сверхсхемное (лишнее) ударение на слове этой в третьем стихе. Благодаря такому ритмическому акценту описываемое и воспоминаемое выделяется как уникальное, особенно дорогое лирическому «я» (доска именно «эта», единственная).

В стихотворении есть два переноса. Первый — на границе строк «На доске этой шаткой вдвоем» и «Мы стоим и бросаем друг друга». Синтаксис требует паузы после слова *шаткой*, так как слово *вдвоем* примыкает к предикативному ядру «мы стоим и бросаем»; метр же заставляет делать паузу в конце строки после слова *вдвоем*. Таким образом слово *вдвоем* — одно из ключевых в тексте — приобретает интонационное выделение. (Также слово вдвоем выделено и благодаря повтору: оно повторено в предпоследней строке стихотворения.)

Второй перенос содержится на границе девятой и десятой строк: «Правда, это игра, и притом / Может выйти игра роковая». Синтаксис побуждает сделать паузу перед словами *и притом,* примыкающими к сказуемому может выйти; однако метр диктует сделать паузу после слова *притом*. Такой ритмико-синтаксический обрыв словно передает резкую смену хода качелей (вверх — вниз) и ассоциируется с опасной, роковой природой другой «игры» — страсти.

Синтаксическим рисунком текста создается постепенное ускорение интонации, имеющее, вероятно, изобразительный характер — напоминающее всё убыстряющее раскачивание качелей. Первое четверостишие состоит всего лишь из одного предложения, причем три первых строки заняты второстепенными членами предложения, а предикативное ядро (подлежащее + сказуемое) находится только в последнем, четвертом, стихе. Во втором же четверостишии три предложения[218]; столько же предложений и в третьем.

Другая отчетливая особенность синтаксиса стихотворения — постановка эпитетов — определений после определяемых слов — вопреки обыкновенному для норм русского языка расположению перед определяемыми словами: «в полусвете ночном», «на доске этой шаткой», «к вершине лесной», «игра роковая». Посредством этого приема эпитеты приобретают дополнительную значимость.

Звуковая структура

Для звуковой структуры стихотворения «На качелях» характерна аллитерация на *р*. Выделен звук, содержащийся в ключевых для темы текста словах *игра* и *роковая, с**р**едь, ве**р**евок, б**р**осаем, д**р**уг д**р**уга, ве**р**шине, ст**р**ашнее, де**р**жаться, от**р**адней, п**р**иближаться, п**р**авда, иг**р**а, **р**оковая, иг**р**ать, до**р**огая.* При этом звук *р* объединяет лексику, связанную как со «светлыми», «радостными» оттенками значения (*ве**р**шине* и *к небесам п**р**иближаться* — высота и движение к ней исполнены положительного смысла — это возвышение над обыденностью; *иг**р**ать* — в значении ‘отдаваться страсти, упоению’, *до**р**огая*), так и с эмоциональными тонами — мрачными и тревожными (*б**р**осаем, «ст**р**ашнее <…> де**р**жаться», **р**оковая*). Слово *иг**р**а* объединяет в себе оба ряда ассоциаций.

Цитируемая литература

Айхенвальд 1908 — Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. Вып. 2. М., 1908.

Апухтин 1991 — Апухтин А. Н. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. М. В. Отрадина; Сост., подг. текста и примеч. В. А. Шацевой. Л., 1991 («Библиотека поэта. Большая серия. Издание третье»).

Бальмонт 1980 — Бальмонт К. Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / Сост. В. Бальмонт / Вступ. ст. Л. Озерова. М., 1980.

Батюшков 1977 — Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе / Изд. под-гот. И. М. Семенко. М., 1977 (сер. «Литературные памятники»).

Библиотека Жуковского 1984 — Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 1–2. Томск, 1984.

Благой 1979 — Благой Д. Д. Мир как красота (О «Вечерних огнях» А. Фета). В изд.: [Фет 1979].

Благой 1983 — Благой Д. Афанасий Фет — поэт и человек // Фет А. Воспоминания / Предисл. Д. Благого; Сост. и примеч. А. Тархова. М., 1983.

Блок 1924 — Блок Г. Рождение поэта: Повесть о молодости Фета: По неопубликованным материалам. Л., 1924.

Блок 1985 — Блок Т. П. Летопись жизни А. А. Фета / Публ. Б. Я. Бухштаба // А. А. Фет: Традиции и проблемы изучения: Сб. науч. тр. Курск, 1985.

Боратынский 2002, т. 1, т. 2, ч. 1 — Боратынский Е. А. Полное собрание сочинений и писем / Рук. проекта А. М. Песков. М., 2002. Т. 1. Стихотворения 1818–1822 годов / Ред. тома А. Р. Зарецкий,

А. М. Песков, И. А. Пильщиков. Т. 2. Ч. 1. Стихотворения 1823–1834 годов / Ред. тома О. В. Голубева, А. Р. Зарецкий, А. М. Песков.

Боткин 2003 — Боткин В. П. Стихотворения А. А. Фета (1857) // Библиотека русской критики / Критика 50-х годов XIX века. М., 2003.

Бочаров 1999 — Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999.

Брюсов 1912 — Брюсов В. Я. Далекие и близкие. М., 1912.

Брюсов 1924 — Брюсов В. Основы стиховедения. Курс ВУЗ. Части первая и вторая. 2-е изд. М., 1924.

Булгаков 1989 — Булгаков В. Ф. Лев Толстой в последний год его жизни. М., 1989.

Буслакова 2005 — Буслакова Т. П. Русская литература XIX века: Учебный минимум для абитуриентов. М., 2005.

Бухштаб 1956 — Бухштаб Б. Я. Фет // История русской литературы. М.; Л., 1956. Т. 8. Литература шестидесятых годов. Ч. 2.

Бухштаб 1959а — Бухштаб Б.Я. А. А. Фет. В изд.: [Фет 1959].

Бухштаб 1959б — Бухштаб Б. Я. Примечания. В изд.: [Фет 1959].

Бухштаб 1974 — Бухштаб Б.Я. А. А. Фет: Очерк жизни и творчества. Л., 1974.

Бухштаб 2000 — Бухштаб Б. Я. Судьба литературного наследства

А. А. Фета // Бухштаб Б. Я. Фет и другие: Избранные работы / Сост., вступ. ст., подг. текста М. Д. Эльзона при участии А. Е. Барзаха. СПб., 2000.

Вакенродер 1977 — Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве / Пер. с нем. М., 1977.

Вацуро 1994 — Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994.

Веселовский 1999 — Веселовский А.Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения» / Науч. ред., предисл., переводы А. Е. Махова. М., 1999.

Виницкий — Виницкий С. Введение в дореформенную орфографию — http://imwerden.de/pdf/winitsky vvedenie v orfoprafiju.pdf.

Гаспаров 1984 — Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М… 1984.

Гаспаров 1995 — Гаспаров М. Л. Фет безглагольный: Композиция пространства, чувства и слова // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. Вып. 2. М., 1995 (Новое литературное обозрение. Научное приложение).

Гаспаров 1996 — Гаспаров М. Л. Осип Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. М., 1996.

Гаспаров 1999 — Гаспаров М. Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999.

Гаспаров 2000 — Гаспаров М. Л. О русской поэзии. СПб., 2000.

Генералова 2002 — Генералова Н. П. Кто дал название поэтическим сборникам Фета «Вечерние огни»? // Русская литература. 2002. № 3.

Генералова, Кошелев, Петрова 2002 — <Генералова Н.П, Кошелев В. А., Петрова Г.В.>. Комментарии. В изд.: [Фет 2002, т. 1].

Гинзбург 1974 — Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974.

Гоголь 2006, т. 7 — Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 7. М., 2006. Юношеские опыты.

Гораций 1993 — Гораций. Собрание сочинений / Вступ. ст. В. С. Дурова. СПб., 1993.

Гофман 1994 — col1_3 Серапионовы братья: Сочинения: В 2 т. / Пер. с нем. А. Соколовского под ред. Е.В. Степановой,

В. М. Орешко. Минск, 1994.

Григорович 1912 — Григорович А. История 3-го драгунского Военного ордена полка. СПб., 1912. Т. 2.

Григорьев 1986 — Григорьев А. Воспоминания / Изд. подг. Б. Ф. Егоров. Л., 1980 (сер. «Литературные памятники»),

Гринбаум 2001 — Гринбаум О. Н. Гармония ритма в стихотворении Фета «Шепот, робкое дыханье…» // Язык и речевая деятельность. Т. 4. Ч. 1. СПб., 2001; цит. по электронной версии: http://www. philology.ru/literature2/grinbaum-01a.htm.

Грот 1895 — Грот Я. К. Русское правописание: Руководство, составленное по поручению Второго отделения императорской Академии наук. <Изд. 11-е>. СПб., 1895.

Гуковский 1995 — Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. <Изд. 3-е>. М., 1995.

Даль 1995 — Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1995. Т. 1–4 (репринт изд.: М., 1955).

Дарский 1916 — Дарский Д. С. «Радость земли». Исследование лирики Фета. М., 1916.

Добролюбов 1961–1964 — Добролюбов Н. А. Собрание сочинений: В 9 т. М.; Л. 1961–1964.

Достоевский 1978, т. 18 — Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 18. Л., 1978.

Дружинин 1986 — Дружинин А. В. Повести. Дневник. М., 1986 (сер. «Литературные памятники»).

Елизаветина 1981 — Елизаветина Г. Г. Литературная судьба А. А. Фета // Время и судьбы русских писателей. М., 1981.

Жирмунский 1996 — Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций / Под ред. З. И. Плаксина, В. В. Жирмунской. СПб.,

1996.

Жирмунский 1996а — Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / Предисл. и коммент. А. Г. Аствацатурова. СПб., 1996.

Жуковский 1999–2000, т. 1, 2 — Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 1. / Ред. О. Б. Лебедева и А. С. Янушкевич. М., 1999. Т. 2. / Ред. О. Б. Лебедева и А. С. Янушкевич. М., 2000.

Зарубежная поэзия 1985, т. 1. — Зарубежная поэзия в

переводах
В. А. Жуковского: Сборник. Т. 1. / Сост. А.А. Гугнин. М., 1985.
Зыкова 2006 — Зыкова Г. Фет как яблоко раздора в «Москвитянине»: К вопросу о разногласиях в «молодой редакции» // Собрание сочинений: К шестидесятилетию Льва Иосифовича Соболева. М., 2006.
Иванов 1995 — Иванов Вяч. Ив. Стихотворения. Поэмы. Трагедия / Вступ. ст. А. Е. Барзаха; Сост., подг. текста и примеч. Р. Е. Помирчего. СПб., 1995. Кн. 1–2 (серия «Новая Библиотека поэта»),
Кленин 1997 — Кленин Э. Композиция стихотворений Фета: мир внешний и внутренний // Известия Российской академии наук. Сер. литературы и языка. 1997. Т. 56. № 4.
Кленин 2001 — Кленин Э. Еще раз об инструментовке: графический подход к стихотворениям Афанасия Фета // Формальные методы в лингвистической поэтике: Сборник научных трудов, посвященных 60-летию проф. Санкт-Петербургского гос. ун-та М. А. Красноперовой / Под ред. Б. Шерра и Е. В. Казарцева. СПб., 2001.
Кленин 2001а — Кленин Э. Норма и реминисценции в истории поэтической лексики А. А. Фета // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика / Под ред. М. Л. Гаспарова, А. В. Прохорова, Т. В. Скулачевой. М., 2001.
Ковтунова 2003 — Ковтунова И. И. Очерки по языку русских поэтов. М., 2003.
Кожинов 1993 — Кожинов В. В. О тайнах происхождения Афанасия Фета // Проблемы изучения жизни и творчества А. А. Фета: Сб. науч. тр. Курск, 1933.
Колпакова 1927 — Колпакова Н. Из истории фетовского текста // Поэтика. Т. 3. Л., 1927.
Корман 1972 — Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972.
Коровин — Коровин В. Л. Афанасий Афанасьевич Фет (1820–1892): Очерк жизни и творчества // http://www.portal-slovo.ru/rus/ philology/258/421.
Кошелев 2001 — Кошелев В. А. «Лирическое хозяйство» в эпоху реформ. В изд.: [Фет 2001].
Кошелев 2001а — Кошелев В. О «тургеневской» правке поэтических текстов Афанасия Фета: Возвращение к проблеме // Новое литературное обозрение. 2001. № 48 (2).
Кошелев 2002 — Кошелев В. А. Суета вокруг «гусей»: Об одном эпизоде литературной полемики XIX столетия // А. А. Фет и русская литература: XVI Фетовские чтения. Курск, 2002.
Кошелев 2006 — Кошелев В. А. Афанасий Фет: Преодоление

мифов. Курск, 2006.

Крусанов 1998 — Крусанов А. А.В. Туфанов: архангельский период (1918–1919) // Новое литературное обозрение. 1998. № 30.

Кузнецов 1995 — Кузнецов И. С. Лирика А. А. Фета // От Крылова до Чехова: Статьи о русской классической литературе. М., 1995.

Кузьмина 2003 — Кузьмина И. А. Материалы к биографии А. А. Фета // Русская литература. 2003. № 1.

Кузьминская 1964 — Кузьминская Т. А. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. Тула, 1964.

Кузьминская 1968 — Т. А. Кузьминская об А. А. Фете / Публикация Н. П. Пузина // Русская литература. 1968. № 2.

Кушнер 2005 — Кушнер А. С. Вздох поэзии // Кушнер А. Аполлон в траве: Эссе/стихи. М., 2005.

Лавджой 2001 — Лавджой А. Великая цепь бытия: История идеи / Пер. с англ. В. Софронова-Антомони. М., 2001.

Левин 1990 — Левин Ю. И. Инвариантный сюжет лирики Тютчева // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990.

Лермонтов 1989, т. 1, 2 — Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений: В 2 т. Л., 1989 / Гл. ред. Ю. А. Андреев; Вступ. ст. Д. Е. Максимова; Сост., подгот. текста и примеч. Э. Э. Найдича (Библиотека поэта. Большая серия. 3-е изд.).

Литературная теория 1934 — Литературная теория немецкого романтизма / Под ред. Н. Я. Берковского. Л., 1934.

Литневская 2006 — Литневская Е. И. Русский язык: Краткий теоретический курс для школьников. М., 2006.

Лосев 1990 — Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990.

Лотман 1973 — Лотман Л.М. А. Фет. «Не спрашивай, над чем задумываюсь я…» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973.
Лотман 1977 — Лотман Л.М. Тургенев и Фет // Тургенев и его современники. Л., 1977.

Лотман 1982 — Лотман Л.М. А.А. Фет // История русской литературы: В 4 т. Т. 3. Л., 1982.

Лотман 1996 — Лотман Ю. М. Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996.

Манн 1995 — Манн Ю. В. Динамика русского романтизма. М., 1995. Минц 2004 — Минц З. Г. Избранные труды: В 3 кн. <Кн. 2>. Поэтика русского символизма: Блок и русский символизм. СПб., 2004. Михайлов 1987 — Михайлов А. В. О Людвиге Тике. В изд.: [Тик 1987]. Муратов 1985 — Муратов А. Б. Стихотворение Фета «Шопот, робкое дыханье…» // Анализ одного стихотворения. Л., 1985.

Набоков 1998 — Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Пер. с англ. СПб., 1998.

Недоброво 2001 — Недоброво Н. Времеборец (Фет) // Недоброво Н. Милый голос: Избранные произведения / Сост., послесл. и примеч. М. Кралина. Томск, 2001.

Некрасов 1948–1953 — Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: В 12 т. / Под общ. ред. В. Е. Евгеньева-Максимова, А. М. Еголина и К. И. Чуковского. М., 1948–1953.

Никольский 1912 — Никольский Б. В. Основные элементы лирики Фета. Т. 1. // Полное собрание стихотворений А. А. Фета / С вступ. ст. Н.Н. Страхова и Б. В. Никольского и с портретом А. А. Фета / Приложение к журналу «Нива» на 1912 г. СПб., 1912.

Новалис 2003 — Новалис. Генрих фон Офтердинген / Изд. подгот. В. Б. Микушевич. М., 2003 (сер. «Литературные памятники»), Панаева 1986 — Панаева (Головачева) А.Я. Воспоминания / Вступ. ст. К. Чуковского; Примеч. Г. В. Краснова и Н. М. Фортунатова. М., 1986.

Переписка К. Р. 1999 — К. Р. Избранная переписка / Изд. подготовили Е. В. Виноградова, А. В. Дубровский, Л. Д. Зародова, Г. А. Крылова, Л. И. Кузьмина, Н. Н. Лаврова, Л. К. Хитрово. СПб., 1999. Переписка Толстого со Страховым 1914 — Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. 1870–1894. Изд. Толстовского музея. СПб., 1914.

Перцов 1933 — Перцов П. П. Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. / Предисловие Б. Ф. Поршнева. М.; Л., 1933.

Песков 2007 — Песков А. М. «Русская идея» и «русская душа»: Очерки русской историософии. М., 2007.

Писарев 1955–1956 — Писарев Д. И. Сочинения / Под ред. Ю. С. Сорокина. М., 1955–1956.

Письма Фета Борисову 1922 — Литературная мысль. Вып. 1. Пг., 1922.

Письма Фета к невесте 1999 — «От тебя одной зависит мое полное счастие…». Письма А. А. Фета к невесте / Публ. и примеч. Г. Д. Аслановой // Наше наследие. 1999. № 49.

Письма Фета Петровскому и Леонтьеву 1996 — Письма А. А. Фета С. А. Петровскому и К. Н. Леонтьеву / Подг. текста, публикация, вступ. заметка и примеч. В. Н. Абросимовой // Philologica. 1996. Т. 3. № 5/7. Электронная версия: http://www.rub.ru.philologica.

Платон 1968, т. 1. — Платон. Сочинения: В 3 т. Т. 1. / Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. М., 1968.

Полонский 1986, т. 1–2 — Полонский Я. П. Сочинения: В 2 т. / Сост., вступ. ст., коммент. И. Б. Мушиной. М., 1986.

Потебня 1905 — Потебня А. А. Из записок по теории

словесности / Изд. М. В. Потебни. Харьков, 1905.

Пушкин 1937–1959 — Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, 1837–1937: В 16 т. М.; Л., 1937–1959.

Ранчин 2009 — Ранчин А. Еще раз о тургеневской редактуре стихотворений Фета. Несколько полемических замечаний // Вопросы литературы. 2009. № 1.

Розенблюм 2003 — col1_1А. Фет и эстетика «чистого искусства» // Вопросы литературы. 2003. № 2. Цитируется по электронной версии: http://magazines.russ.ai/voplit/2003/2/ros.html.

Ростопчина 1972 — Ростопчина // Поэты 1840—1850-х годов / Вступ. ст., и общ. ред. Б. Я. Бухштаба; Биографические справки и примеч. Э. М. Шнейдермана. Л., 1972 («Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание»).

Русская стихотворная пародия (XVIII — начало XX века) / Вступ. ст., подг. текста и примеч. А. А. Морозова. Л., 1960 («Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание»),

Садовской 1916 — Садовской Б. А. Ледоход. Пг., 1916.

Садовской 1990 — col1_3А. Фет // Садовской Б. Лебединые клики / Сост., предисл. и коммент. С. В. Шумихина. М., 1990.

Салтыков-Щедрин 1965–1977 — Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 1965–1977.

Самойлов 2006 — Самойлов Д. Стихотворения / Вступ. ст. А. С. Немзера; Сост., подг. текста В. И. Тумаркина; Примеч. А. С. Немзера. СПб., 2006 («Новая Библиотека поэта. Большая серия»),

Семенко 1975 — Семенко И. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975.

Скатов 1981 — Скатов Н. Лирика Афанасия Фета (Истоки, метод, эволюция) // Скатов Н. Далекое и близкое: Литературно-критические очерки. М., 1981.

Скатов 2001 — Скатов Н. Н. Лирика Афанасия Фета // Скатов Н. Н. Сочинения: В 4 т. Т. 4. СПб., 2001.

Слово о полку Игореве 1920 — Слово о полку Игореве. Снимок с первого издания 1800 г. гр. А.И. Мусина-Пушкина под ред. А. Ф. Малиновского. С приложением статьи проф. М. Н. Сперанского и факсимиле рукописи А. Ф. Малиновского. М., 1920. [Ироическая песнь о походе на половцов удельного князя Новагорода-Северского Игоря Святославича, писанная старинным русским языком в исходе XII столетия, с переложением на употребляемое ныне наречие. М., 1800].

Соболев 2004 — Соболев Л. И. Жизнь и поэзия Фета// Литература. 2004. № 38. Цитируется по электронной версии: http://lit. 1 September. ru/2004/38/12.htm.

Соколова и Грамолина 1979 — Примечания. Сост. М. А. Соколова и Н.Н. Грамолина. В изд.: [Фет 1979].

Соловьев 1911 — Соловьев В. С. Письма. Т. 3. СПб., 1911.

Соловьев 1974 — Соловьев В. Стихотворения и шуточные пьесы / Вступ. ст., сост. и примеч. З. Г. Минц. Л., 1974 («Библиотека поэта. Большая серия»),

Соловьев 1991 — Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика / Сост. и вступ. ст. Р. Гальцевой и И. Роднянской / Комм. А. А. Носова. М., 1991.

Страхов 2000 — Страхов Н. Н. Литературная критика: Сборник статей / Вступ. ст. и сост. Н. Н. Скатова, коммент. В. А. Котельникова. СПб., 2000.

Сухих 2001 — Сухих И. Н. Шеншин и Фет: жизнь и стихи // Фет А. Стихотворения / Вступ. ст. И. Н. Сухих; Сост. и примеч. А. В. Успенской. СПб., 2001 («Новая библиотека поэта. Малая серия»),

Сухова 2000 — Сухова Н. П. Лирика Афанасия Фета. М., 2000 (серия «Перечитывая классику. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам»),

Тархов 1982 — Тархов А. Е. «Музыка груди» (О жизни и поэзии Афанасия Фета). В изд.: [Фет 1982, т. 1].

Тархов 1982а — Тархов А. Е. Комментарии. В изд.: [Фет 1982, т. 2].

Тархов 1985 — Тархов А. Лирик Афанасий Фет // Фет А. А. Стихотворения. Поэмы. Переводы. М., 1985.

Тархов 1988 — Тархов А. Е. Человек со вздохом. В изд.: [Фет 1988].

Тик 1987 — Тик Л. Странствия Франца Штернбальда / Изд. подгот. С. С. Белокриницкая, В. Б. Микушевич, А.В Михайлов. М… 1987 (сер. «Литературные памятники»).

Толстой 2004 — Толстой А. К. Полное собрание стихотворений и поэм / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. И. Г. Ямпольского. СПб., 2004 («Новая Библиотека поэта. Большая серия»).

Толстой 1978–1985 — Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. М., 1978–1985.

Толстой в воспоминаниях 1955, т. 1 — Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 1. М., 1955.

Томашевский 1927 — Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. 2-е, испр. изд. М.; Л… 1927.

Томашевский 1959 — Томашевский Б. В. Стих и язык. М., 1959.

Топоров 1977 — Топоров В. Н. Из исследований в области поэтики Жуковского // Slavica Hierosolymitana. Slavic Studies of

the Hebrew University. Jerusalem, 1977. Vol. 1.

Тургенев 1960–1968 — Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. М.; Л., 1960–1968.

Тургенев 1982— Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 t. Письма: В 18 т. М., 1982 (издание продолжается).

Тютчев 2002–2003, т. 1, 2— Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. Стихотворения, 1813–1849 / Отв. ред. тома Л. Д. Громова-Опульская; Сост., подг. текста, коммент. В. Н. Касаткина. М., 2002. Т. 2. Стихотворения, 1850–1873 / Отв. ред тома Л. Д. Громова-Опульская; Сост. и общ. ред. В. Н. Касаткина. М., 2003

Федина 1915 — Федина В.С. А. А. Фет (Шеншин): Материалы к характеристике. Пг., 1915.

Фет 1890 — Фет А. Мои воспоминания: 1848–1889. М., 1890. Ч. 1–2.

Фет 1893 — Фет А. Ранние годы моей жизни. М., 1893.

Фет 1937 — Фет А. А. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., ред. и примеч. Б. Я. Бухштаба. Л., 1937 («Библиотека поэта. Большая серия»),

Фет 1959 — Фет А. А. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подг. текста и примеч. Б. Я. Бухштаба. Л., 1959 («Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание»).

Фет 1979 — Фет А. А. Вечерние огни / Изд. подг. Д. Д. Благой, М. А. Соколова. 2-е изд. М., 1979 (сер. «Литературные памятники»).

Фет 1982, т. 1–2 — Фет А. А. Сочинения: В 2 т. М., 1982.

Фет 1988 — Фет А. Стихотворения. Проза. Письма / Вступ. ст. А. Е. Тархова; Сост. и примеч. Г. Д. Аслановой, Н. Г. Охотина и А. Е. Тархова. М., 1988.

Фет 1989 — Фет А. А. «Был чудный майский день в Москве…»: Стихи. Поэмы. Страницы прозы и воспоминаний. Письма / Сост. А. Е. Тархова и Г. Д. Аслановой; Вступ. ст. А. Е. Тархова; Примеч. Г. Д. Аслановой. М., 1989 (сер. «Московский Парнас»).

Фет 2001 — Фет А. А. Жизнь Степановки, или Лирическое хозяйство / Вступ. ст., подг. текста и коммент. В. А. Кошелева и С. В. Смирнова. М., 2001 (сер. «Россия в мемуарах»).

Фет 2002, т. 1 — Фет А. А. Сочинения и письма. <Т. 1.>. Стихотворения и поэмы 1839–1863 / Изд. и коммент. подг. Н. П. Генералова, В. А. Кошелев, Г. В. Петрова. СПб., 2002.

Фет и К. Р. 1999 — А. А. Фет и К.Р. (Публикация Л. И. Кузьминой и Г. А. Крыловой) // К. Р. Избранная переписка / Изд. подг. Е. В. Виноградова, А. В. Дубровский, Л. Д. Зародова, Г. А. Крылова, Л. И. Кузьмина, Н. Н. Ларрова, Л. К. Хитрово. СПб.,

1999.

Фет — поэт и мыслитель 1999 — А. А. Фет — поэт и мыслитель: К 175-летию со дня рождения А. А. Фета / Гл. ред. Е. Н. Лебедев. М., 1999.

Флоренский 1990 — Флоренский П. А. Мысль и язык. 3. Антиномии языка // Флоренский П. А. Сочинения: В 2 т. Т. 2. У водоразделов мысли. М., 1990.

Ханзен-Лёве 1999 — Ханзен-Лёве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов: Ранний символизм / Пер. с нем. С. Бромерло, А.Ц. Масевича и А. Е. Барзаха. СПб., 1999.

Холщевников 2002 — Холшевников В. Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение: Учебное пособие для студентов филологических факультетов. 4-е изд., испр. и доп. СПб., 2002.

Хомяков 1969 — Хомяков А. С. Стихотворения и драмы / Вступ. ст., подг. текста и примеч. Б. Ф. Егорова. Л., 1969 («Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание»).

Цветков 1999 — Цветков Ю. Л. Лирика Афанасия Фета в контексте европейской импрессионистической поэзии. В кн.: [Фет — поэт и мыслитель 1999].

Цертелев 1899 — Цертелев Д., князь. А. А. Фет как человек и как художник // Русский вестник. 1899. № 3.

Чернышевский Н. Г. 1939–1953 — Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений и писем: Т. 1 — 16. М., 1939–1953.

Шеншина 1998 — col1_2A. Фет-Шеншин: Поэтическое миросозерцание. М., 1998.

Шеншина 2003 — Шеншина В. А. А.А. Фет-Шеншин: Поэтическое миросозерцание. 2-е изд., доп. М., 2003.

Шумахер 1937 — Шумахер П. В. Стихотворения и сатиры. Л., 1937 («Библиотека поэта. Большая серия»).

Эйхенбаум 1922 — Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. Петербург, 1922.

Эпштейн 1990 — Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.

Эткинд 1998 — Эткинд Е. Материя стиха: Репринтное издание. СПб., 1998.

Эткинд 2001 — Эткинд Е. Проза о стихах. СПб., 2001.

Egeberg 1974 — Egeberg E. «Šepot, robkoe dychan'e…» // Scando-Slavica. 1974. T. 20.

Gustafson 1966 — Gustafson R. F. The Imagination of Spring: The Poetry of, Afanasy Fet. New Haven; London, 1966.

Klenin 1985 — Klenin E. On the Sources of Fet's Aesthetics of Music: Wackenroder, Schopenhauer, and Shevyrev // Die Welt der

Slaven. 1985. Jhrg. 30. N 2.

Klenin 1987 — Klenin E. Functions of Rhyme in the Poetry of Afanasij Fet // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1987. Vol. 35–36.

Klenin 1988 — Klenin E. Rhyme and Word Frequency in a Group of Poems by Fet// Gramatik-Text-Sprach-Kunst. Dem Wirken R. Růžičkus Gewidnent. [Sitzungsberichte der Akademie de Wissenschaften der DDR. Gesellschaftswissenschaften, Jhrg. 1987. N 15/G], Berlin, 1988.

Klenin 1989 — Vocabulary Distribution and Genre Differentiation in Fet // Russian Verse Theory fUCLA Slavic Studies. Vol. 18]. Columbus, Ohio,1989.

Klenin 1991 — Klenin E. Fet and Maria Lazich // Russian Literature. 1991. Vol. 30. N 2.

Klenin 1998 — Klenin E. A Syntax for Poetry: Word order in Fet // American Contributions to the Twelfth International Congress of Slavists. Cracow, August-September 1998 / Ed. R.A. Maguire and A. Timber-lake. Bloomington, 1998.

Klenin 2002 — Klenin E. The Poetics of Afanasy Fet. [Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte, 39]. Koln; Weimar; Wien, 2002.

Klenin 2007 — Klenin E. Homeland Security: Afanasy Fet's Second Book and His Translation of Henrich Heine's Bergidylle I I Die Welt der Sla-ven. 2007. Jhrg. 52. N 1.

Klenin 2007a — Klenin E. Afanasy Fet in 1847 and 1859: Heine, Jewischness, Music, Ghazels // Die Welt der Slaven. 2007. Jhrg. 52. N 2.

Рекомендуемая литература

ИЗДАНИЯ

Фет А. А. Вечерние огни. 2-е изд. / Изд. подг. Д. Д. Благой, М. А. Соколова. М., 1979 (серия «Литературные памятники»). Переизд.: М., 2006.

Фет А. А. Сочинения: В 2 т. М., 1982.

Фет А. А. Стихотворения / Вступ. ст., подг. текста и примеч. Б. Я. Бухштаба. Л., 1986 («Библиотека поэта. Большая серия»).

Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Современники о Фете / Вступ. ст. А. Е. Тархова; Сост. и примеч. Г. Д. Аслановой и А. Е. Тархова. М., 1988.

Фет А. Стихотворения. Проза. Письма. / Вступ. ст. А. Е. Тархова; Сост. и примеч. Г. Д. Аслановой, Н. Г. Охотина и А. Е. Тархова. М., 1988.

Фет А. А. «Был чудный майский день в Москве…»: Стихи. Поэмы. Страницы прозы и воспоминаний. Письма / Сост. А. Е. Тархова и Г. Д. Аслановой; Вступ. ст. А. Е. Тархова; Примеч. Г. Д. Аслановой. М., 1989 (сер. «Московский Парнас»).

Фет А. А. Жизнь Степановки, или Лирическое хозяйство / Вступ. ст., подг. текста В. А. Кошелева; Коммент. В. А. Кошелева и С. В. Смирнова. М., 2001 (серия «Россия в мемуарах»).

Фет А. Стихотворения / Вступ. ст. И. Н. Сухих; Сост. и примеч. А. В. Успенской. СПб., 2001 («Новая Библиотека поэта. Малая серия»),

Фет А. А. Собрание сочинений и писем. <Сочинения и письма: Стихотворения и поэмы>. <Т. 1>. Стихотворения и поэмы 1839–1863 / Изд. и комментарий подг. Н. П. Генералова, В. А. Кошелев, Г. В. Петрова. СПб., 2002.

Фет А. А. Сочинения и письма: В 20 т. Т. 3. Повести и рассказы. Критические статьи. СПб., 2006.

Фет А. А. Лирика. М., 2004.

Фет А. А. Стихотворения и поэмы. М., 2005.

Литературное наследство. Т. 103: В 2 кн. А. А. Фет и его литературное окружение. Кн. 1. М., 2008.

Фет А. Воспоминания: В 3 т. Пушкино, 1992 (репринтное издание).

ИЗДАНИЯ В ИНТЕРНЕТЕ

1) http://fet.org.ru.

2) http://a-fet2006.narod.ru.

3) http://www.litera.ru/stixiya/authors.fet.html.

4) httpV/www.stihi-rus.ru/l/Fet/.

5) http://fet.niv.ru.

6) http://fet.ouc.ru.

7) http://az.lib.ni/f/fet_a_a/.

8) http://fet. 1 it — i nfo. ru/re vie w/fet/001 /90. lit m.

9) http://www.cd0.ru/library/BOOK/RUSSlAN/AUTH0R/FET%20 AFANASY/FET.

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА. ИССЛЕДОВАНИЯ

Боткин В. П. Стихотворения А. А. Фета (1857) // Библиотека русской критики / Критика 50-х годов XIX века. М., 2003. С. 282–333.

Благой Д. Д. Мир как красота (О «Вечерних огнях») А. Фета) // Фет А. А. Вечерние огни. 2-е изд. / Изд. подг. Д. Д. Благой, М. А. Соколова. М., 1979 (сер. «Литературные памятники»). Переизд.: М., 2006. Электронная версия;. Библиотека Максима Мошкова: http:// www.az.lib.ru/f/fet a a/text0020.shtml.

Благой Д. Д. Афанасий Фет — поэт и человек // Фет А. Воспоминания. М., 1983. Электронные версии: http://msofile.ru/articles/article 5. php; http://www.philology.ru/literature2/b1oigoy-83.htm.

Блок Г. П. Летопись жизни А. А. Фета / Публ. Б. Я. Бухштаба // А. А. Фет: Традиции и проблемы изучения: Сб. науч. тр. Курск, 1985.

Бобунова М. А., Хроленко А. Т. Тютчев и Фет: Опыт контрастивного словаря. Курск, 2005.

Бухштаб Б. Я. Фет // История русской литературы. Т. 8. Литература шестидесятых годов. Ч. 2. М.; Л., 1956. Электронная версия: http:// feb-web.ru/feb/irl/il0/i82-2472.htm.

Бухштаб Б.Я. А.А. Фет: Очерк жизни и творчества. 2-е изд. Л., 1990. Электронная версия: http://www.school-city.ly/index. php? option = com content&task = view&id = 10938itemid = 159.

Гаспаров М.Л. «Уснуло озеро» Фета и палиндромон Минаева (поэтика пародии) // Гаспаров М.Л. 1) Избранные статьи. М., 1995. (Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. 2). С. 170–177; 2) Избранные труды. Т. 2. О стихах. М., 1997. С. 39–47. Электронная версия — Philology.ru: русский филологический портал: http:// www.philology.ru/literature2/gasparov-97e.htm.

Гаспаров М.Л. Фет безглагольный (композиция пространства, чувства и слова). Гаспаров М.Л. 1) Избранные статьи. М., 1995. (Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. 2). С. 139–149; 2) Избранные труды. Т. 2. О стихах. М., 1997. С. 21–32; 3) О русской поэзии. СПб., 2000. С. 27–42. Электронная версия — Philology, ru: русский филологический портал: http:// www.philology.ru/ literature2/gasparov-97c.htm.

Григорович А.А. К биографии А.А. Фета / Сост. А.

Григорович. СПб., 1904.

Гринбаум О.Н. Гармония ритма в стихотворении Фета «Шепот, робкое дыханье…» // Язык и речевая деятельность. Т. 4. Ч. I. СПб., 2001. С. 109–116. Электронная версия — Philology.ru: русский филологический портал: http://www.philology.ru/literature2/grinbaum-01a. htm.

Дарений Д. «Радость земли»: Исследование лирики Фета. М., 1916.

Елизаветина Г.Г. Литературная судьба А.А. Фета // Время и судьбы русских писателей. М., 1981.

Кленин Э. Композиция стихотворений Фета: мир внешний и внутренний // Известия Российской академии наук. Сер. литературы и языка. 1997. Т. 56. № 4.

Коровин В.Л. Афанасий Афанасьевич Фет (1820–1892): Очерк жизни и творчества // http://www.portal-slovo.ru/rus/philology/258/421.

Кошелев В.А. Афанасий Фет: Преодоление мифов. Курск, 2006.

Лотман Л.М. А.А. Фет // История русской литературы: В 4 т. Т. 3. Л., 1982. С. 427–445.

Маймин Е.А. Афанасий Афанасьевич Фет: Книга для учащихся. М., 1989 (сер. «Биография писателя»).

Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. М., 1995.

Муратов А.Б. Стихотворение Фета «Шопот, робкое дыханье…» // Анализ одного стихотворения. Л., 1985. С. 162–171.

Недоброво Н. Времеборец (Фет) // Недоброво Н. Милый голос: Избранные произведения / Сост., предисл. и примеч. М. Кралина. Томск, 2001.

Никольский Б. В. Основные элементы лирики Фета // Полное собрание стихотворений А.А. Фета / С вступ. ст. Н.Н. Страхова и Б. В. Никольского и с портретом А.А. Фета / Приложение к журналу «Нива» на 1912 г. СПб., 1912. С. 25–54.

Проблемы изучения жизни и творчества А.А. Фета: Межвуз. сб. науч. тр. / Курский гос. пед. ин-т / Отв. ред. Г.Е. Голее и др. Курск, 1990.

Проблемы изучения жизни и творчества А.А. Фета: Межвуз. сб. науч. тр. / Курский гос. пед. ин-т. Курск, 1993.

Розенблюм Л.М. А.А. Фет и эстетика «чистого искусства» // Вопросы литературы. 2003. № 2. Электронные версии: http://magazines.russ. ru/voplit/2003/2/ros.html;. Philology.ru: русский филологический портал: http://www.philology.ru/literature2/rosenblum-03. htm; http: student.km.ru/ref.

Садовской Б.А. 1) Любовь в жизни и поэзии Фета; 2) Кончина А.А. Фета//Садовской Б. Ледоход. Пг., 1916; 3)А.А. Фет//

Садовской Б. Лебединые клики / Сост., предисл. и коммент. С.В. Шу-михина. М., 1990.

Смирнова И. «Дневник жизни всей» (К 110-летию со дня смерти А.А. Фета) // Наш современник. 2002. № 11. Электронная версия: http://j. rsl.ru/downloads/0198/200612200230/ nashsovr.aihs.net/main. php@m = num&y = 2002&n = l l.html

Соболев Л.И. Жизнь и поэзия Фета // Литература. 2004. № 38. Электронная версия: http://lit. lseptember.ru/2004/38/12.htm. 175 лет со дня рождения Афанасия Афанасьевича Фета: Сб. науч. тр. Курск, 1996.

Сухих И.Н. Шеншин — Фет: Жизнь и стихи. СПб., 1997.

Сухова Н.П. Лирика Афанасия Фета. М., 2000 (сер. «Перечитывая классику: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам»),

Сухова Н.П. Соловьиное эхо: Повесть Н.П. Суховой о жизни и творчестве А.А. Фета и избранные стихотворения поэта. М., 2005.

Тархов А. Лирик Афанасий Фет // Фет А.А. Стихотворения. Поэмы. Переводы. М., 1985. С. 5–22. Электронная версия: Philology.ru: русский филологический портал: http:// www.philoloRy.ru/literature2/ tarkhov-85.htm.

Тархов А. Проза Фета-Шеншина // Фет А.А. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1982. Электронная версия: http://az.lib.ni/f/fet a a/text 0180. shtml.

Турбин В.Н. И храм, и базар: Афанасий Фет и сентиментализм // Турбин В.Н. Незадолго до Водолея: Сб. ст. М., 1994.

Успенская А.В. Антологическая поэзия А.А. Фета. СПб., 1997.

Федина В.С. А.А. Фет (Шеншин): Материалы к характеристике. Пг.,1915.

А.А. Фет — поэт и мыслитель: К 175-летию со дня рождения А.А. Фета / Гл. ред. Е.Н. Лебедев. М., 1999.

А.А. Фет и русская литература: XV Фетовские чтения. Курск; Орел, 2000.

А.А. Фет и русская литература: XVI Фетовские чтения. Курск, 2002.

Черемисина А.И. Проза А.А. Фета. Саратов, 2008.

Шеншина В.А. А.А. Фет-Шеншин: Поэтичское миросозерцание. М., 1998; 2-е изд., доп.: М., 2003.

Klenin E. The Poetics of Afanasy Fet. [Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte, 39]. Koln; Weimar; Wien, 2002.

notes

Примечания

1

Ср. об их различии: [Гаспаров 2000, с. 25–26].

2

Стихотворение «Кот поет, глаза прищуря…» соотнесено также со стихотворением «На дворе не слышно вьюги…» (1842), включенным в раздел «Баллады»: и там и тут мотив зимней вьюги (в первом стихотворении разгулявшейся, во втором — неслышной, очевидно, унявшейся), образ ребенка (в «Кот поет, глаза прищуря…» погруженного в дремоту, в стихотворении «На дворе не слышно вьюги…» безмятежно играющего), речь взрослого (в «На дворе не слышно вьюги…» это няня), вносящая острый диссонанс в эту безмятежную картину.

3

Ср. в этой связи наблюдения В. П. Боткина в статье «Стихотворения А. А. Фета» (1857): «Большая часть поэтов любит воспроизводить только сильные эффектные явления природы; у г. Фета, напротив, находят себе отзыв самые обыденные, которые пролетают мимо нас, не оставляя в душе нашей никакого следа <…>» [Боткин 2003, с. 316].

4

Строго говоря, слова «буря» и «ветер» не синонимы: «ветер» не обязательно бывает шквальным, бурным. В стихотворении Фета они являются так называемыми окказиональными синонимами (обусловленными конкретным употреблением, словесным окружением — контекстом).

5

Ср. о доме, об усадебном пространстве, об усадебных культуре и быте как основе фетовской лирики: [Лотман 1982, с. 432–433], [Тархов 1982а, с. 377], [Сухих 2001, с. 43–44]: [Кошелев 2006, с. 234–252, 266–267].

Б. Я. Бухштаб приписывает это обращение матери или няне мальчика [Бухштаб 1959а, с. 35]. Едва ли эти слова принадлежат няне: и повелевающая интонация, и приказание прийти попрощаться перед сном этому противоречат. Категорично-жесткая интонация также вряд ли может ассоциироваться с речью матери.

7

Ср. замечание о характере Фета в сочинении писателя и литературного критика А. А. Григорьева «Офелия. Одно из воспоминаний Виталина. Продолжение рассказа без начала, без конца и в особенности без морали» (1846); А. А. Григорьев, в молодости друживший с Фетом, жившим в доме его отца, изобразил приятеля под именем Вольдемара: «В нем была способность обманывать себя, отрекаться от своего я, переноситься в предметы» [Григорьев 1980, с. 152]. Эта особенность психологии поэта объясняет, хотя только отчасти, приверженность к описаниям им (особенно в лирике 1840-х годов) явлений и событий внешнего мира.

8

Обыденность изображенной в стихотворении ситуации истолкована пародистом Д. Д. Минаевым как «ничтожность» содержания; в его пародии обыкновенность заменена грубой натуралистичностью, мальчик — нерадивым слугою-подростком (казачком): «На дворе мычит корова, / Ждет на крыше кошку кот. / Небо темно и сурово, / Буря плачет и ревет. // „Что валяешься в прихожей! / Самовар нести пора… / Наказанье с этой рожей: / Дрыхнет с самого утра“. // Казачок вскочил. Сурово / Буря рвется в ворота, / Но молчит в хлеве корова, / И на крыше нет кота» (1863) [Русская стихотворная пародия 1960, с. 513].

9

О восприятии Фетом поэзии Г. Гейне см. также: [Klenin 2007]; [Klenin 2007a].

10

Ср.: «Как и в жизни маленького героя, в природе идет „игра“ („Спрячь игрушки“ — „играет буря“, „кот поет“, „ветер свищет“) <…> В отличие от человека кот, буря не могут „спрятать игрушки“, отдохнуть от своего предназначения» [Буслакова 2005, с. 238].

11

Мнение, что в стихотворении мир показан именно в восприятии мальчика [Буслакова 2005, с. 238], излишне категорично.

12

Ряд соображений о функциях звуков в поэзии Фета см. в исследовании: [Кленин 2001].

13

В этом слове, как и в слове *прощаться*, звучит не с, а ц.

14

В словах *валяться* и *прощаться* звучит не ***с***, а так называемое долгое ***ц***: [вал’ац: ъ]. С здесь присутствует как буква и как надзвуковой элемент (фонема), а как звук оно уже не произносится. Однако **с** *и* **ц**, будучи первым свистящим звуком (так называемым фрикативным, или щелевым), а второй — так называемой аффрикатой, или смычно-фрикативным, похожи фонетически.

15

О взаимоотношениях Фета и И. С. Тургенева см.: [Лотман 1977].

16

Слово *пыль* может обозначать у Фета как собственно пыль, так и снежное облако, взметающийся над землей снег. Именно в таком значении оно употреблено в «зимнем» стихотворении «Какая грусть! Конец аллеи…» (1862): «Конец аллеи / Опять с утра исчез в пыли, / Опять серебряные змеи через сугробы поползли. // <…> В степи все гладко, все бело…»

17

Д. Д. Благой толкует этот образ как реальную картину далекого пожара, видимую в степи [Благой 1979, с. 564–565]. Точнее толкование Б. Я. Бухштаба: «Метафорический пожар сопоставляется с реальным пожаром, но и этот реальный пожар дан в метафорическом образе внезапной зари в полночной тьме <…>.

Стихотворение кончается вопросом, относящимся по смыслу сопоставления и к реальному, и к душевному пожару»:

> Ужель, ужель тебе в то время не шепнуло:
> Там человек сгорел!

[Бухштаб 1959а, с. 72].

18

Такое обращение к женщине традиционно в русской лирике первых десятилетий XIX века (ср. примеры из К. Н. Батюшкова [Кошелев 2006, с. 253]), встречается оно и позднее. Ср. у Фета: «Друг мой, бессильны слова, — одни поцелуи всесильны…» (1842), «Мой гений, мой ангел, мой друг» («Не здесь ли ты легкою тенью…», 1842), «О, скоро ли в безмолвии ночном, / Прекрасный друг, увижусь я с тобою?» («Последний звук умолк в лесу глухом…», 1855).

19

Мотив отражения в воде встречается также в таких стихотворениях Фета, как «После раннего ненастья…» (1847), «Ива» (1854), «За кормою струйки вьются…» (1844), «Диана» (1847), «Уснуло озеро; безмолвен черный лес…» (1847), «Младенческой ласки доступен мне лепет…» (1847), первая редакция стихотворения «Тихая, звездная ночь…» (1842), «С какой я негою желанья…» (1863), «На лодке» (1856), «Вчера расстались мы с тобой…» (1864), «Горячий ключ» (1870), «В вечер такой золотистый и ясный…» (1886), «Качаяся, звезды мигали лучами…» (1891), «Графине С. А. Толстой» («Когда так нежно расточала…», 1866). Б. Я. Бухштаб, приводящий этот перечень, замечает: «Очевидно, зыбкое отражение предоставляет больше свободы фантазии художника, чем сам отражаемый предмет» [Бухштаб 1959а, с. 58]. О поэтике отражения у Фета см. также: [Бухштаб 1974, с. 100–101].

20

Перечень основных исследований, посвященных тургеневской редактуре сборника 1856 г., см. в работе: [Генералова, Кошелев, Петрова 2002, с. 410].

21

В. А. Кошелев, напротив, склонен считать, что многозначное слово *прах* лучше *пыли* и что в «тургеневской» редакции возник нетерпимый повтор: *пыль — в пыли;* см.: [Кошелев 2001а, 160]; ранее эти же замечания высказывал Н. Н. Скатов [Скатов 1981, с. 138–141]. Эти соображения, по- моему, малоубедительны: слово *прах* действительно обременено «ненужными» в этом контексте оттенками значения, связанными со смертью, и принадлежит к высокому стилевому регистру, диссонирующему со стилем стихотворения в целом; повтор же слова пыль — уместное эмоциональное усиление.

22

Ср. замечания Е. Г. Эткинда о стихотворении «Только в мире и есть, что тенистый…» (1883): [Эткинд 1998, с. 55–56].

23

Как и в других случаях, текст приводится по изд.: [Фет 1959]. В сборнике 1856 г. текст стихотворения имеет ряд пунктуационных отличий: после строки «И лобзания, и слезы» — не запятая, а тире; после восклицательного знака в конце последней строки — не две, а три точки. См.: [Фет 2002, т. I, с. 198].

24

Из последних исследований по этой теме см., например: [Кошелев 2001а]. Из работ прежних лет — [Колпакова 1927, с. 189–197].

25

И. С. Кузнецов указал на неудачность соседства двух выражений с переносными смыслами — тропов «шепот сердца» (метафора) и «уст дыханье» (метонимия) и на затрудненность произношения в первом стихе (уст дыханье). См.: (Кузнецов 1995].

В. А. Кошелев, оспаривая это мнение, отдает безусловное художественное предпочтение тексту ранней редакции, в частности потому, что в ее первой строфе содержалась столь дорогая для Фета «семантика „любовного молчания“», в позднейшей редакции утраченная; «эта семантика заключается в простой мысли о том, что невозможно до конца выразить чувство любви, о том, что красота этого чувства независима и невыразима никакой, сколь угодно красноречивой „речью“». Вывод: «Словом, и в этом случае тургеневское „вычищение“ штанов (так И. С. Тургенев назвал свою редакторскую работу в шутливом стихотворном экспромте. — А.Р.) Фета оказалось довольно двусмысленной услугой поэту» [Кошелев 2001а, с. 171, 172, 176]. Автора этих строк его соображения не убеждают, в том числе потому, что исследователь отказывается рассматривать «приобретения», характерные для поздней редакции. Выражение «шепот сердца» отнюдь не является открытием Фета. Почти тождественное словосочетание встречается у А. С. Хомякова («И сердце шепчет: вот она» — «Признание» [Хомяков 1969, с. 86]). См. подробнее: [Ранчин 2009, с. 213–219].

Граф Л. Н. Толстой отмечал манерность этого образа (запись его секретаря В. Ф. Булгакова запись от 16 февраля 1910 г.): «Лев Николаевич продекламировал стихотворение Фета „Шепот, робкое дыханье…“.

— А ведь сколько оно шума наделало когда-то, сколько его ругали!.. Но в нем одно только нехорошо и не нравится мне: это — выражение „пурпур розы“» [Булгаков 1989, с. 79].

27

В. А. Кошелев указал на неоправданность совмещения в описании зари двух красок (красно-розовой — «пурпур розы», и желто-золотистой — «отблеск янтаря») [Кошелев 2001а, с. 172]. Но отблеск янтаря — это обыкновенный на закате и восходе цвет облаков, окрашенных солнечными лучами (М. Л. Гаспаров предполагает, что слово отблеск указывает на отражение в воде ручья, но такое понимание не является обязательным). У Фета встречаются примеры с упоминанием золота зари, правда, вечерней, а не утренней: «Золотые купола» облаков («Воздушный город», 1846); «Погорев золотыми каймами, / Разлетелись, как дым, облака» («Вечер», 1855); «…невозможно-несомненно / Огнем пронизан золотым, / С закатом солнечным мгновенно / Чертогов ярких тает дым» («Сегодня день твой просветленья…», 1887). Они, очевидно, восходят к поэзии В. А. Жуковского: «Лишь изредка, струёй сквозь темный свод древес / Прокравшись, дневное сиянье // Верхи поблеклые и корни золотит» («Славянка» [Жуковский 1999–2000, т. 2, с. 21]). Об игре и слиянии «багрянца рассвета» и «бледного золота неба» утром, на рассвете, писал, например, немецкий романтик Л. Тик [Тик 1987, с. 76].

28

См.: [Фет 1893, с. 543]. В фетовских воспоминаниях имя Марии Лазич заменено именем «Елена Ларина».

См. обзор разных мнений в статье: [Klenin 1991].

Эта метафора не обязательно должна пониматься как обозначение отражения утренних лучей в ручье; возможно, это указание на позолоченные всходящим солнцем облака. Но отражение солнечных лучей в воде у Фета встречается: «Как дрожал в нем солнца луч / И качался» («Горячий ключ», 1870). — А.Р.

31

Это толкование не основано непосредственно на тексте: если лунный свет представлен прямо как отражение в ручье, то о «заре» подобного не сказано. Можно предположить, что взгляд воображаемого наблюдателя в финале стихотворения устремлен вверх, такое движение точки зрения соответствует эмоциональному подъему, всплеску чувств влюбленных. — А.Р.

32

Н. П. Сухова утверждает: «Первая и третья строфы содержат не только зрительные, но и звуковые картины, живописные образы обладают и звуковой характеристикой (это касается даже строк „Серебро и колыханье / Сонного ручья“). Вторая же строфа по контрасту с ними создает впечатление абсолютной тишины. Такой звуковой, вернее, слуховой образ мира еще более усиливает „живую жизнь“ стихотворения, образуя в нем некое психологическое пространство» [Сухова 2000, с. 74–75]. Это сомнительно. В стихотворении происходит смена звукового восприятия (кода) визуальным (зрительным) в плане содержания. Но даже в первой строфе звуковая характеристика очень слабая («шепот», «робкое дыханье»). Словом колыханье подчеркнуто легкое колебательное движение водной глади, а не шум ручья. Звуков в третьей строфе как будто бы нет: ведь не смачно же чмокающие поцелуи, и не в истерику же впадает влюбленная героиня, ее слезы — безмолвные слезы счастья, экстаза.

33

Ср. наблюдения Э. Кленин над композицией фетовских стихотворений [Кленин 1997, с. 44, 45].

34

Еще В. С. Соловьев заметил, что у Фета во многих стихотворениях «поэтический образ природы сливается с любовным мотивом» [Соловьев 1991, с. 418] (далее рассматривается стихотворение «Жду я, тревогой объят…»).

35

Никак нельзя согласиться с утверждением Н. В. Недоброво, что «Фетовские описания природы и чувств <…> очень бедны движением», что картины застыли и. главное, что самым ярким подтверждением этого является лишенное глаголов — «этих грамматических выразителей времени» — «Шепот, робкое дыханье…» [Недоброво 2001, с. 203]. Стихотворение построено как раз на блестящем «противоречии» между движением в изображаемом мире чувств и природы и — полным отсутствием глаголов.

36

Ср.: «<…> в нашем деле чепуха и есть истинная правда» (Я. П. Полонскому, 23 января 1888 года); «Я тоже отчасти поэт, следовательно, галиматья» (ему же, 26 октября 1888 года); «Страхов постоянно упрекает меня в неясности стихов <…>. Ясность ясности рознь. Можно сомневаться, слышен ли в комнате запах гелиотропа или воскового дерева, но в запахе, оставленном неопрятною кошкою, сомневаться невозможно.

Не отдать же предпочтение — этой ясности перед тою неясностью» (ему же, 10 декабря 1891 года) [Фет 1982, т. 2, с. 337, 343, 355–356].

37

К теме «Фет и импрессионизм» см.: [Цветков 1999]. Ср.: «По Фету, искусство поэта — умение увидеть то, что не видят другие, увидеть впервые:

> И я, как первый житель рая,
> Один в лицо увидел ночь

(„На стоге сена ночью южной…“, 1857)» [Коровин].

38

Об образе соловья в лирике Фета см.: [Тархов 1982, с. 14–20].

39

Показательно, что весенний пейзаж в начале седьмой главы вообще намеренно построен на традиционных образах; см. об этом: [Набоков 1998, с. 479].

40

Стихотворение А. М. Бакунина приводится по кн.: [Кошелев 2006, с. 242–243].

41

Ср. таблицы примеров в кн.: [Федина 1915, с. 97, 98]; соловей в фетовской поэзии, согласно этим подсчетам, упоминается сорок девять раз (если учитывать метафорические конструкции — шестьдесят восемь), в то время как у Ф. И. Тютчева — только единожды.

Более поздние примеры: «И соловей еще не смеет / Заснуть в смородинном кусте» («Еще весны душистой нега…», 1854) «свистал соловей» («На заре ты ее не буди…» в редакции 1856 г.). В стихотворении «Безобидней всех и проще…» (1891) птица в золотой клетке (очевидно, соловей) символизирует лирическое «я». Есть у Фета, впрочем, и небанальные вариации образа: «Лишь соловьихи робких чад / Хрипливым подзывали свистом» («Дул север. Плакала трава…», не позднее 1880), «Этот предательский шепот ручья, / Этот рассыпчатый клич соловья…» («Чуя внушенный другими запрет…», 1890) — строки в последнем примере — отсылка к стихотворению «Шепот, робкое дыханье» (ручей и соловей, любовная тематика, смущение влюбленной девушки в обоих произведениях). Лексема «трели» встречается у Фета как знак весны и без прямого указания на соловья: «Я слышу в поднебесьи трели / Над белой скатертью снегов» («9 марта 1863 года», 1863), «эти трели» («Это утро, радость эта…», 1881 (?)).

Ср. признание в неизменной любви к соловью: «Сам рассказал ты, как когда-то / Любил и пел ты соловьем. // Кто ж не пленен влюбленной птицей, / Весной поющей по ночам, — / Но как поэт ты мил сторицей / Тебе внимающим друзьям» («Я. П. Полонскому», 1890).

Именно так представлен он, например, в пародии И. И. Панаева на стихотворение Е. П. Ростопчиной «Весенний гимн»: «А с розою по-прежнему лепечет / Нарцисс, и соловей свистит…» («Весеннее чувство») [Русская стихотворная пародия 1960, с. 483].

Такова пародия И. И. Панаева «Nocturno» («Ноктюрн»): «Счастью нашему громкий привет / Распевал вдалеке соловей, / И луны упоительный свет / Трепетал между темных ветвей» [Русская стихотворная пародия 1960, с. 502]. Соловей здесь соседствует с излюбленным фетовским лунным светом, проникающим сквозь темные ветви; глагол трепетать — тоже характерно фетовский.

Несколько более поздних примеров: «Истерзался песней / Соловей без розы» («В дымке-невидимке…», 1873), «один любовник розы» («Дул север. Плакала трава…», не позднее 1880). Роза без соловья: «Подари эту розу поэту <…> Но в стихе умиленном найдешь / Эту вечно душистую розу». «Если радует утро тебя…» (1887), «Этой розы завой (завитки. — А.Р.), и блестки, и росы» («Моего тот безумства желал, кто смежал…», 1887). В стихотворении «Цветы» (1858) женщина названа «подругой розы». Роза соотносится с девушкой, молится за не, цветок именуется устами: «Вот роза раскрыла уста, / В них дышит моленье немое: / Чтоб ты пребывала чиста, как сердце ее молодое» («Людские так грубы слова…», 1889); «Но навстречу мне твой куст / Не вскрывает алых уст» («Месяц и роза», 1891).

«Царицей» роза именуется также в стихотворении «Сентябрьская роза» (1890).

Показательно, что К. Д. Бальмонт в эссе «Звездный вестник (поэзия Фета)» метафорически именует поэзию автора «Вечерних огней» «неувядаемой розой», а самого стихотворца — «соловьем» [Бальмонт 1980, с. 625].

Более поздний пример: «поглядеть в серебристую ночь» («Благовонная ночь, благодатная ночь…», 1887).

В поэзии Фета встречается и «составная» метафора «серебро <…> лунное» («На железной дороге», 1859 или 1860), содержащая как замещаемое прямое значение («лунное»), так и иносказательное обозначение («серебро»).

49

Ср. более позднее: «бледней ручья сиянье» («Растут, растут причудливые тени…», 1853).

50

У Фета есть в точности такой же образ: «трепетали ивы» («На Днепре в половодье», 1853).

51

«Серенада» и «Шепот, робкое дыханье…» написаны одним и тем же размером, роднит два произведения и принцип перечисления разнородных предметов — «серенадный».

52

Ср. анализ примеров метафоры дыханье — благоухание: [Федина 1915, с. 130–131].

53

Но слово *робкое* Фет употребляет и в метафорическом значении: «Струны робко зазвенели» («Серенада», 1844).

В романтической традиции «дыхание» могло ассоциироваться с проявлением «души» природы, ее «музыки»; ср. у Э. Т. А. Гофмана: «<…> Голос природы внятно раздавался в мелодическом дыхании лесной чащи. <…> Мой слух все ясней и ясней различал звучание аккордов <…> все — и дерево, и куст, и полевой цветок, и холм, и воды — дышало жизнью и звенело, и пело, сливаясь в сладостном хоре» [Гофман 1994, т. 2, с. 214].

55

Это может быть и автоцитата из «Шепота, робкого дыханья…» — два стихотворения зеркальны по отношению друг к другу: в раннем — свидание, счастливая любовь, рассвет; в позднем — трагическая любовь, разлука (ее смерть, его вина), закат.

Более сильное, взрывное проявление чувства счастья, экстатического состояния — рыданья: «О, я блажен среди страданий! / Как рад, себя и мир забыв, / Я подступающих рыданий / Горячий сдерживать прилив!» («Упреком, жалостью внушенным…», 1888); «Травы в рыдании» («В лунном сиянии», 1885).

57

Параллелизм «человек — природа» — излюбленный прием лирики Фета, он может быть обнаружен даже в стихотворениях, на первый взгляд кажущихся чисто пейзажными зарисовками. Таково, например, стихотворение «Ярким солнцем в лесу пламенеет костер…» (1859); см. его анализ в кн.: [Эткинд 2001, с. 51–52].

Ср. замечание Н. Н. Страхова в письме Фету от 16 ноября 1887 года о поздних стихотворениях: «Ваши стихотворения удивительны <…>. Каким образом старые темы у Вас получают свежесть и жизненность, как будто они только что явились на свет» (цит. по кн.: [Кошелев 2006, с. 287]). Обновление привычного в искусстве посредством нового соединения образов, новой композиции — мысль, встречавшаяся еще у немецких романтиков, с творчеством которых Фет был, несомненно, знаком. В романе Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда» один из героев, художник Альбрехт Дюрер, говорит: «То, что кажется нам новым созданием, обычно составлено из того, что уже было ранее; но способ компоновать делает его в какой-то мере новым <…>» (ч. 1, кн. 2, гл. 2) [Тик 1987, с. 59].

Соответственно и в стихотворении «Шепот, робкое дыханье…» акцентировано, очевидно, не только прямое значение слова поцелуи, но и метафорические оттенки смысла (обозначающие веяние ветра и плеск ручья). Акустическое, музыкальное восприятие поцелуев встречается у немецких романтиков; ср. у Э. Т. А. Гофмана: «<…> Поцелуи были мелодичной небесной музыкой» [Гофман 1994, т. 2, с. 248].

58

Ср. замечание Н. Н. Страхова в письме Фету от 16 ноября 1887 года о поздних стихотворениях: «Ваши стихотворения удивительны <…>. Каким образом старые темы у Вас получают свежесть и жизненность, как будто они только что явились на свет» (цит. по кн.: [Кошелев 2006, с. 287]). Обновление привычного в искусстве посредством нового соединения образов, новой композиции — мысль, встречавшаяся еще у немецких романтиков, с творчеством которых Фет был, несомненно, знаком. В романе Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда» один из героев, художник Альбрехт Дюрер, говорит: «То, что кажется нам новым созданием, обычно составлено из того, что уже было ранее; но способ компоновать делает его в какой-то мере новым <…>» (ч. 1, кн. 2, гл. 2) [Тик 1987, с. 59].

Соответственно и в стихотворении «Шепот, робкое дыханье…» акцентировано, очевидно, не только прямое значение слова *поцелуи,* но и метафорические оттенки смысла (обозначающие веяние ветра и плеск ручья). Акустическое, музыкальное восприятие поцелуев встречается у немецких романтиков; ср. у Э. Т. А. Гофмана: «<…> Поцелуи были мелодичной небесной музыкой» [Гофман 1994, т. 2, с. 248].

При обозначении глаз мужчины, что для фетовского времени необычно. Ср. другие примеры у Фета: «блуждают очи» лирического «я» в стихотворении «Светоч» (1885), или «милые очи» соловья, олицетворяющего поэта и влюбленного, в «Соловье и розе» (1847) и «мои очи» в «Я целый день изнемогаю…» (1857), или слова лирического «я» «Ты смотришь мне в очи» в «Младенческой ласки доступен мне лепет…». Хотя в русской поэзии времени В. А. Жуковского и А. С. Пушкина это не было редкостью (ср.: «в очах родились слезы вновь» — «Погасло дневное светило…» [Пушкин 1937–1959, т. 2, кн. 1, с. 146]; «Но сон бежал очей» — ранняя редакция стихотворения Е. А. Боратынского «Бдение» [Боратынский 2002, т. 1, с. 202]).

61

Хиазм — синтаксическая конструкция (фигура), в которой соседствующие словосочетания зеркально симметричны по отношению друг к другу. У Фета: существительное + прилагательное и прилагательное + существительное. — А.Р.

62

Из исследований о поэтике стихотворения «Шепот, робкое дыханье…» см. прежде всего еще: [Egeberg 1974].

Восприятие фетовского текста как одного сложного бессоюзного предложения диктуется запятыми между простыми односоставными предложениями. Если бы эти предложения отделялись друг от друга точками, то пунктуация и соответственно интонация побуждали бы определить фетовский текст как последовательность не связанных грамматически простых предложений.

Иногда односоставные предложения на базе подлежащего того типа, к которому относится «Шепот, робкое дыханье…», именуют не назывными, а экзистенциальными, или бытийными. Заключительное же предложение может быть отнесено к односоставным восклицательным на базе подлежащего. Предложения без сказуемых, «если распространителем является обстоятельство места, времени, <…> можно трактовать как двусоставные неполные:

Скоро осень. Ср.: Скоро наступит осень.

На улице дождь. Ср.: На улице идет дождь» [Литневская 2006, с. 178].

С такой точки зрения строка «В дымных тучках пурпур розы» должна расцениваться как двусоставное неполное (с пропущенным сказуемым) предложение, распространенное обстоятельством места.

64

«Напевные стихотворения легко положить на музыку (песня, романс). И произносятся они не так, как говорные. Читая их, мы невольно растягиваем стихотворные строчки, усиленно подчеркивая мелодическое движение <…>»; напевность создается благодаря отсутствию переносов на границах строк, благодаря интонационной законченности каждого отдельного стиха, ритмической и интонационной симметричности строк, часто — синтаксическими и лексическими повторами [Холшевников 2002, с. 165]. Выделяются два вида напевного стиха — куплетный и романсный (обыкновенный у Фета). См.: [Холшевников 2002, с. 172–173].

Фонетически здесь не *б*, а [п].

Буква я обозначает мягкость согласного *р* и звук [å].

Как указал М. Л. Гаспаров, читателей это стихотворение раздражало прежде всего «разорванностью образов» [Гаспаров 1995, с. 297].

По замечанию Н. А. Добролюбова-критика, талант Фета способен полно реализоваться «только в уловлении мимолетных впечатлений от тихих явлений природы» [Добролюбов 1961–1964, т. 5, с. 28].

69

Слово *поцалуй* в простонародном его произношении противостоит фетовскому поэтизму — архаизму *лобзания*. — А. Р.

70

О работнике Семене и об эпизоде с потравившими фетовские посевы гусями — анализ гневного отклика М. Е. Салтыкова-Щедрина в обзоре из цикла «Наша общественная жизнь», отзыва Д. И. Писарева и стихотворной пародии Д. Д. Минаева: [Кошелев 2001, с. 43–45]; [Кошелев 2006, с. 201–205]. См. также: [Кошелев 2002].

Злосчастные гуси и работник Семен поминались Д. Д. Минаевым и в других пародиях цикла; см.: [Русская стихотворная пародия 1960, с. 508–509, 510]. Перечень и характеристику других негативных и пародийных откликов (Н. А. Некрасова, П. А. Медведева) см. в комм. В. А. Кошелева в изд.: [Фет 2001, с. 442–443, примеч. 3]. Об общественной позиции Фета — автора очерков, — прагматической и консервативной, но отнюдь не крепостнической, см. также: [Тархов 1982а, с. 369–381].

71

Обвинение и издевательские замечания по поводу малосодержательности и слабо развитого сознания в поэзии Фета были в радикально-демократической критике постоянными; так, Д. И. Писарев упоминал о «беспредметном и бесцельном ворковании» поэта и замечал о Фете и еще двух поэтах — Л. А. Мее и Я. П. Полонском: «Кому охота вооружаться терпеньем и микроскопом, чтобы через несколько десятков стихотворений следить за тем, каким манером любят свою возлюбленную г. Фет, или г. Мей, или г. Полонский?» [Писарев 1955–1956, т. 1, с. 196, т. 2, с. 341, 350].

72

И. С. Тургенев сообщал Я. П. Полонскому 21 мая 1861 г.: «Он теперь сделался агрономом — хозяином до *отчаянности,* отпустил бороду до чресл — с какими-то волосяными вихрами *за* и *под* ушами — о литературе слышать не хочет и журналы ругает с энтузиазмом» [Тургенев 1982—, письма, т. 4, с.328].

73

Поэт писал бывшему однополчанину К. Ф. Ревелиоти: «<…> Я был бедняком, офицером, полковым адъютантом, а теперь, слава богу, Орловский, Курский и Воронежский помещик, коннозаводчик и живу в прекрасном имении с великолепной усадьбой и парком. Все это приобрел усиленным трудом <…>» [Григорович 1912, т. 2, с. 223].

74

М. Е. Салтыков-Щедрин заметил: «Бесспорно, в любой литературе редко можно найти стихотворение, которое своей благоуханной свежестью обольщало бы читателя в такой степени, как стихотворение г. Фета „Шепот, робкое дыханье“», но «тесен, однообразен и ограничен мир, поэтическому воспроизведению которого посвятил себя г. Фет», все творчество которого не более чем повторение «в нескольких стах вариантах» именно этого стихотворения [Салтыков-Щедрин 1965–1977, т. 5, с. 383, 384].

75

Землетрясение в португальском городе Лиссабоне (1755) унесло жизни около 30000 жителей, это исключительное трагическое событие послужило предметом для философских рассуждений, отрицавших благое Провидение (Вольтер, «Поэма о гибели Лиссабона, или Проверка аксиомы „Все благо“» и т. д.). — А.Р.

Ср. тургеневскую пародию: «Я долго стоял неподвижно / И странные строки читал; / И очень мне дики казались / Те строки, что Фет написал. // Читал… что читал, я не помню, / Какой-то таинственный вздор…» [Русская стихотворная пародия 1960, с. 504]. А. В. Дружинин писал в дневнике о «нелепом детине» Фете и его «допотопных понятиях» (запись от 18 декабря 1986 года [Дружинин 1986, с. 255]). Фет сознательно провоцировал литературную среду нарочитыми «нелепостями»; ср.: [Кошелев 2006, с. 215].

Такая репутация Фета поддерживалась его высказываниями (в стихах и в прозе) об иррациональной, интуитивной основе творчества, о звуке, а не смысле как истоке поэзии. Эта любимая фетовская идея была многократно высмеяна пародистами: «Он поет, как лес проснулся, / Каждой травкой, веткой, птицей <…> И к тебе я прибежала, / Чтоб узнать, что это значит?» (Д. Д. Минаев, «Старый мотив»); «Друг мой! Умен я всегда, / Днем я — от смысла не прочь. / Лезет в меня ерунда / В теплую звездную ночь» («Тихая звездная ночь»); «Грезит у камина / Афанасий Фет. / Грезит он, что в руки / Звук поймал, — и вот / Он верхом на звуке / В воздухе плывет» (Д. Д. Минаев, «Чудная картина!», 1863) [Русская стихотворная пародия 1960, с. 513, 514].

78

О разных версиях происхождения Фета см., например: [Федина 1915, с. 31–46]; [Благой 1983, с. 14–15]; [Кузьмина 2003]; [Шеншина 2003, с. 212–224]; [Кошелев 2006, с. 18–28, 37–38]; см. также комментарий А. Е. Тархова к автобиографической поэме Фета «Две липки» в изд.: [Фет 1982, т. 2, с. 535–537].

79

В мемуарах «Ранние годы моей жизни» Фет называет причинами выбора военной службы помимо желания вернуть потомственное дворянство, офицерский мундир, свой собственный «идеал» и семейные традиции (Фет 1893, с. 134); В. А. Кошелев предполагает, что выбор военной службы был также средством избежать «„богемного“ существования», в которое поэт «было окунулся в студенческие времена» [Кошелев 2006, с. 76]. Так или иначе, высказывания Фета, не рассчитанные, в отличие от его воспоминаний, на прочтение широким кругом, свидетельствуют о нелюбви к военной службе.

Для отношения сослуживцев к поэту показательна такая их стихотворная шутка: «Ах ты, Фет, / Не поэт, / А в мешке мякина, / Не пиши, / Не смеши / Нас, детина!» [Григорович 1912, с. 158]. Стихи эти, — очевидно, приятельские, не издевательские, но о понимании фетовской поэзии они явно не говорят.

Этими обстоятельствами, по-видимому, объясняется та душевная черствость, равнодушие к окружающим Фета, отмеченные некоторыми современниками Фета: «Я никогда не слышала от Фета, чтобы он интересовался чужим внутренним миром, не видела, чтобы его задели чужие интересы. Я никогда не замечала в нем проявления участия к другому и желания узнать, что думает и чувствует чужая душа» [Кузьминская 1968, с. 172]. Впрочем, признавать бесспорность таких свидетельств (как и категорически отрицать их) сложно.

Андалузия — историческая область в Испании. — А.Р.

83

О литературной репутации Фета и о восприятии его поэзии см. также: [Елизаветина 1981].

84

По подсчетам Б. М. Эйхенбаума, из 529 учтенных им строфических стихотворений Фета 108 состоят из двух строф, 222 — из трех, 112 — из четырех, 46 произведений пятистрофные, 25 — шестистрофные, 7 — семистрофные; 9 произведений состоят из восьми и более строф [Эйхенбаум 1922, с. 130]. Сам Фет писал великому князю Константину Константиновичу (поэту К. Р.): «<…> Главное — стараюсь не переходить трех, много четырех куплетов, уверенный, что если не удалось ударить по надлежащей струне, то надо искать другого момента вдохновения, а не исправлять промаха новыми усилиями» (письмо К. Р. от 27 декабря 1886 г. [Фет и К. Р. 1999, с. 246]).

85

См. анализ семантики поэтического понятия (концепта) слезы в творчестве Фета в главе, посвященной разбору стихотворения «Шепот, робкое дыханье, трели соловья…» (раздел «Образная структура»).

О трепетанье как мотиве лирики В. А. Жуковского см. также: [Семенко 1975, с. 104 и след.]; [Вацуро 1994, с. 148].

Утверждение Г. А. Гуковского об абсолютной субъективности слова в лирике В. А. Жуковского является преувеличением; см.: [Вацуро 1994, с. 65, 67].

Но замечание И. Н. Сухих, что трепет у Фета это «в конечном счете — метафора круговорота, вечного возвращения весны» [Сухих 2001, с. 51], по-моему, — весьма рискованное перенесение поэтического представления, запечатленного в слове *трепет*, на сферу явлений, с этим представлением прямо в текстах поэта не связанную; здесь исследователь подчиняется не логике анализа, а следует принципу художественной аналогии, метафоры.

88

См. о примерах употребления слов *слезы* и *дыханье* в поэзии Фета: в главе, посвященной анализу стихотворения «Шепот, робкое дыханье, трели соловья…» (раздел «Образная структура»),

89

См. о художественных смыслах, символике весны и зимы у Фета подробнее в главе, посвященной анализу стихотворения «Учись у них — у дуба, у березы» (раздел «Композиция. Мотивная структура»).

90

В европейской традиции, восходящей еще к античности, хвойные деревья ассоциировались со смертью и с погребальными обрядами. В стихотворениях столь близкого Фету поэта, как Жуковский, сосны наделяются эпитетом черные, указывающим на безжизненность, связь с миром небытия: таковы «черные сосны», осеняющие могилы, в элегии «Сельское кладбище» [Жуковский 1999–2000, т. 1, с. 53]. В оригинале перевода-переложения Жуковского — «Элегии, написанной на сельском кладбище» английского поэта Т. Грея «черных сосен» нет; см.: [Зарубежная поэзия 1985, т. 1, с. 326].

91

См. примеры из поэзии Жуковского, Батюшкова, молодого Пушкина и восприятие слов *сладкий, сладость, сладостный* эстетически консервативной критикой в качестве отличительных черт стиля так называемой поэтической школы Жуковского: [Гуковский 1995, с. 47–51].

Оно было указано как нормативное Я. К. Гротом при кодификации правил русской орфографии (см.: [Грот 1895, с. 67]) и являлось таковым до орфографической реформы 1917 г. (ср.: [Виницкий]).

Известны случаи, когда в поэтических текстах написание рифмующихся слов подчинялось принятой традиции, но их произношение, диктуемое рифмой, отражало не книжную норму, а реальную речь. Ср., например, в стихотворении Е. А. Боратынского «Къ» («Зачем живые выраженья…». ранняя редакция) рифму в строках: «Душа полна тоски ея» — «И на смятение мое» [Боратынский 2002—, т. 1.с. 250]. «Ея» — литературное написание формы родительного падежа местоимения *она*, рифма отражает разговорную норму произношения этого слова: *её* (созвучно с *моё*).

94

Цезура — словораздел, повторяющаяся межстиховая пауза, находящаяся на постоянном месте, после определенного слога определенной стопы; в терминологии В. Я. Брюсова это «большая цезура» в отличие от «малой» — паузы, находящейся после каждого слова в строке или комплекса слов, объединенных одним ударением [Брюсов 1924, с. 27].

95

Ср. записи в дневнике Жуковского под 12/25 и 16/28 марта 1833 г. о «золотых краях облаков» и об «облаке с золотою гривою» (цит. по: [Веселовский 1999, с. 383]).

У Фета есть описание, похожее на образы облаков у Жуковского: «И ярким золотом и чистым серебром / Змеились облаков прозрачных очертанья» («На Днепре в половодье», 1853).

О художественных функциях синтаксиса в поэзии Фета см.: [Klenin 1998].

97

Объединение звуковых и световых значений происходит и посредством параллелизма сказуемых, открывающих череду безличных предложений в первой строфе: *прозвучало — прозвенело — прокатилось — засветилось.*

Дата написания устанавливается на основании письма Фета В. П. Боткину от 18 мая 1857 г.; см.: об этом: [Генералова, Кошелев, Петрова 2002, с. 480]. Текст письма опубликован: [Письма Фета к невесте 1999, с. 42]. Из текста письма выясняется, что стихотворение обращено к невесте поэта Марии Петровне Боткиной.

98

Дата написания устанавливается на основании письма Фета В. П. Боткину от 18 мая 1857 г.; см.: об этом: [Генералова, Кошелев, Петрова 2002, с. 480]. Текст письма опубликован: [Письма Фета к невесте 1999, с. 42]. Из текста письма выясняется, что стихотворение обращено к невесте поэта Марии Петровне Боткиной.

99

Ср. трактовку весны в других стихотворениях Фета: «возрожденья весть живая» («Еще весны душистой нега…», 1854), «Снова в сердце ничем не умеришь / До ланит восходящую кровь, / И душою подкупленной веришь, / Что, как мир. бесконечна любовь» («Весенние мысли», 1848), «Пришла, — и тает всё вокруг, / Всё жаждет жизни отдаваться, / И сердце, пленник зимних вьюг, / Вдруг разучилося сжиматься» («Пришла, — и тает всё вокруг…», 1866).

100

По утверждению Л. М. Розенблюм, «в отличие от Тютчева, глубоко ощутившего и счастье общения с Природой <…>, герой Фета воспринимает отношения человека с природой всегда гармонически. Ему неведом ни „хаос“, ни „бунт“, столь значительные в тютчевском мировосприятии, ни чувство сиротства среди всемирного молчания» [Розенблюм 2003]. Эта характеристика в общем верна, но только если отрешиться от таких стихотворений, как «Еще майская ночь» или, например, «Угасшим звездам» (1890).

101

Ср. объединение разных — чисто метафорических и не лишенных предметности — смыслов в слове *дрожат*: «В эфире (в небе, в воздухе. — А.Р.) песнь дрожит и тает <…> И голос нежный напевает: / „Еще весну переживешь“» («Весна на дворе», 1855). Дрожащая «песнь» — это и пение весенних птиц, и голос самой весны, природы, обращенный к лирическому я. «Дрожь» солнечных лучей на воде ручья («Горный ключ», 1870) — признак его жизни, одушевленности. Пример метафорического словоупотребления: «Злая песнь! <…> До зари в груди дрожала, ныла» («Романс», 1882).

В первом случае, кроме того, разорвано соседство притяжательного местоимения *твой* и существительного *май* (должно быть: *вылетает твой май*), необычно и само присутствие глагола — сказуемого *вылетает*. Более привычным было бы: «Как свеж и чист твой май!». Нарушение привычного порядка слов было характерно для русской торжественной поэзии, для одической традиции, на которую Фет, вероятно, и ориентируется.

Корневые звуки слов воздействуют сильнее, чем, например, звуки в составе суффиксов, так как теснее связаны со смыслом. Но я счел возможным выделить в ключевых словах все повторы названных выше согласных звуков.

104

Слова *царства, снега* входят в смысловое поле ‘зима’, скопление согласных рств как бы передает трудность высвобождения весны из обители холода. Можно утверждать, что а. р, с, т, н выполняют в стихотворении противоположные функции. Но допустима и иная трактовка: происходит как бы «подтапливание» «зимних» слов «весенними» звуками.

105

Текст, как и в других случаях, дается по изд.: [Фет 1959]. В этом издании тексты напечатаны по последним прижизненным публикациям, но при воспроизведении этого стихотворения сделаны пунктуационные изменения в соответствии с новыми правилами: точка с запятой в конце шестой строки, точка в конце шестой и точка в конце двенадцатой строк заменены восклицательным знаком. См. текст стихотворения в составе переизданного сборника 1863 г.: [Фет 2002, т. 1, с. 266].

106

«Вечернее освещение» — почти обязательный признак варианта русской элегии, созданного прежде всего В. А. Жуковским; но в центре художественного мира этой элегии «находится созерцающий и размышляющий элегический герой» [Вацуро 1994, с. 56, 57]. В фетовском «Вечере» такого героя как персонажа нет.

Такая деталь, как яркие края облаков, восходит к немецкой поэзии XVIII века, в частности, она встречается у Ф. фон Маттисона, чье творчество хорошо знал В. А. Жуковский (см.: [Вацуро 1994, с. 131]). Цветовой эпитет «золотое», «золотистое» характерен для пейзажей неба у немецких романтиков (ср., например, «золотые закатные тучи» и небо у Л. Тика: [Тик 1987, с. 15, 83, 104–105]), чье творчество было хорошо знакомо и Жуковскому, и Фету. Из русских авторов — современников Фета этот образ унаследовал такой близкий к нему поэт, как Я. П. Полонский (облаков «пурпур золотистый» в стихотворении «Прогулка верхом» [Полонский 1986, т. 1, с. 43]).

107

Ср.: «Сравнением с ныряющею ласточкою поэт, очевидно, хотел намекнуть на коренную жажду сверхчувственного, потустороннего познания, присущую духу человеческому» [Никольский 1912, с. 33].

108

Показательно высказывание Фета в платоновском духе, содержащееся в письме И. С. Тургеневу от 5 марта 1873 года: «Не вещь дорога, а ее первообраз» [Фет 1982, т. 2, с. 206].

109

См. об этом мотиве в поэзии Ф. И. Тютчева: [Левин 1990]; [Лотман 1996].

110

Так, из четырнадцати стихотворений, анализируемых в этой книге, такая рифмовка встречается помимо стихотворения «Заря прощается с землею…» в восьми: это «Кот поет, глаза прищуря…», «Облаком волнистым…», «Шепот, робкое дыханье…», «Еще майская ночь», «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали…», «Учись у них — у дуба, у березы», «Еще одно забывчивое слово…», «Одним толчком согнать ладью живую…». В стихотворениях «Сосны» и «На качелях» рифмовка отчасти аналогичная — «обратная»: нечетные строки с мужскими окончаниями, четные — с женскими.

О фетовских рифмах см., например: [Klenin 1987]; [Klenin 1988].

111

В квадратные скобки заключены отвергнутые автором черновые варианты. — Л. Р.

112

Ср.: Стихотворение «Сияла ночь. Луной был полон сад; лежали…» принадлежит к типу «композиции, расчленяющей стихотворение на две смысловые части — повторение последней строки второй строфы в конце четвертой (завершающей) строфы <…>» [Ковтунова 2003, с. 77].

113

Ср. о связи любви и красоты, прежде всего музыкальной, в автобиографическом рассказе «Кактус» (1881): «Напрасно вы проводите такую резкую черту между чувством любви и чувством эстетическим, хотя бы музыкальным. Если искусство вообще недалеко от любви (эроса), то музыка как самое между искусствами непосредственное к ней всех ближе» [Фет 1988, с. 260].

114

Невозможно согласиться с утверждением, что в стихотворении «понимание бессилия искусства обусловливает трагическую окраску переживаний лирического героя» [Буслакова 2005, с. 240]. Слезы в фетовском произведении — слезы не бессилия, полноты чувств. В таком значении это слово часто встречается у Фета: «Эти грезы — наслажденье! / Эти слезы — благодать!» («Эти думы, эти грезы…», 1847); «Травы в рыдании» («В лунном сиянии», 1885); «Росою счастья плачет ночь» («Не упрекай, что я смущаюсь…», 1891), «тихая слеза блаженства и томленья» («Нет, даже не тогда, когда, стопой воздушной…», 1891). Такая трактовка слез характерна для романтической традиции. Ср. и «слезы» в пушкинском «Я помню чудное мгновенье…» или, например, запись в дневнике В. А. Жуковского: «Удивительный вечер на берегу озера, тронувший душу до слез: игра на водах, чудесное изменение, неизъяснимость» (запись от 27 августа 1821 г.; цит. по: [Веселовский 1999, с. 382]).

115

«Чтобы усилить <…> эффект сопоставления, подбирают иногда эпитет, противоположный или противоречащий определяемому, таковы — „сладкая горечь“, „звучная тишина“, „мрачный свет“ и т. п. Подобные противоречивые (в прямом значении) эпитеты носят название оксюморон» [Томашевский 1927, с. 36–37].

116

Ср. аналогичную метафору: «И грудь дрожит от страсти неминучей» («Знакомке с юга», 1854); ср. также: «И молодость, и дрожь, и красота» (поэма «Студент», 1884).

117

Ср.: «Я звука душою / Ищу, что в душе обитает» («Как отрок зарею…», 1847), душа «звучно затрепещет, как струна» («Сонет», 1857).

118

О словаре поэзии Фета см., в частности: [Klenin 1989]; [Кленин 2001а].

119

Ср. стихотворение «В лунном сиянии», 1885, в котором помимо заглавия слова «в лунном сиянии» повторяются трижды — в конце каждого из трех четверостиший.

120

Ср.: «И грудь дрожит от страсти неминучей» («Знакомке с юга»,1854), «В эфире песнь дрожит и тает» («Весна на дворе», 1855), «Они дрожат» (о березах — «Еще майская ночь», 1857); «дрожащие напевы» («Теперь», 1883), «Душа дрожит, готова вспыхнуть чище» («Еще одно забывчивое слово…», 1884), «Задрожали листы, облетели…» (1887), «Опавший лист дрожит от нашего движенья…» (1891). Если учитывать употребление близкого по смыслу слова «трепет» и однокоренных, то число примеров будет намного больше.

121

См. примеры в главе о стихотворении «Как беден наш язык! — Хочу и не могу…».

122

Ср.: «Так дева в первый раз вздыхает <…> И робкий вздох благоухает» («Первый ландыш», 1854), «Вздохи дня есть в дыханьи ночном» («Вечер»,1855), «Так дева в первый раз вздыхает <…> И робкий вздох благоухает» («Первый ландыш», 1854), «вздох ночной селенья» («Это утро, радость эта…», 1881 (?)), «Я слышал твой сладко вздыхающий голос» («Я видел твой млечный, младенческий волос…», 1884), «О, я блажен среди страданий! / Как рад, себя и мир забыв, / Я подступающих рыданий / Горячий сдерживать прилив!» («Упреком, жалостью внушенным…», 1888), «Так и по смерти лететь к вам стихами, / К призракам звезд буду призраком вздоха» («Угасшим звездам», 1890).

123

Ср.: «Изрыдалась осенняя ночь ледяными слезами», «рыданья ночные» («Истрепалися сосен мохнатые ветви от бури…», конец 1860-х годов (?)), «Травы в рыдании» («В лунном сиянии», 1885). Если учитывать употребление близкого по смыслу слова плач и однокоренных, то число примеров будет намного больше.

124

Показательны и замечания Н. Н. Страхова об отдельных стихотворениях и строках. О строке «Травы в рыдании» из стихотворения «В лунном сиянии» (1885) он писал: «Какой звук» (письмо Фету от 21 января 1886 г.; цит. по: [Благой 1979, с. 598]).

125

Букве *я* в этом слове и дальше в слове «рояль» соответствует звук [ja]. 126

Несколько иначе описывает поэтику времени в этом стихотворении М. Л. Гаспаров, противопоставляющий третью, динамическую, строфу двум первым, статическим: «Ожидание говорит, что вечер сменяется ночью, ночью замирает жизнь и воцаряется сон; и только в контрасте с этим стихотворение описывает „зори без затменья“, „вздох… селенья“ и „ночь без сна“. Ожидание включает чувство времени: „зори без затменья“ — это длящиеся зори, и „ночь без сна“. Ожидание включает чувство времени: „зори без затменья“ — длящиеся зори и „ночь без сна“ — длящаяся ночь; да и сам переход от картины утра к картине вечера и ночи невозможен без чувства времени» [Гаспаров 1995, с. 141].

127

Это стилистическая фигура, по-гречески именуемая гендиадис: «„Эти стаи, эти птицы“» вместо «эти птичьи стаи»; «„гендиадис“ буквально значит „одно выражение — через два“» [Гаспаров 1995, с. 143].

128

Ср. приведенное Гаспаровым замечание коллег, участвовавших в обсуждении анализа стихотворения: «Может быть, неверно, что „капли — слезы“ видны издали, а „пух — лист“ вблизи? Может быть, вернее наоборот: „капли — слезы“ у нас перед глазами, а пухом кажется листва на весенних ветках, видимая издали?» [Гаспаров 1995, с. 144, примеч. 1].

129

Вспомним хотя бы «хор облаков» из «Воздушного города» (1846), строку «Слышу я беззвучную дрожь» из «Эоловых арф» (1847), «пахучую рифму» из «Языка цветов» (1847), «серебристые грезы» из «Музы» (1854), «вздох благоухает» из «Первого ландыша» (1854) или «Слух, раскрываясь, растет, / Как полуночный цветок» из «Жду я, тревогой объят…» (1886), или «воздушная стопа» из «Не нужно, не нужно мне проблесков счастья…» (1887) и «Я слышу трепетные руки» из «Шопену» (1882) (затем эта же строка повторена в «На кресле отвалясь, гляжу на потолок…», 1890), или «И я слышу, как сердце цветет» из «Я тебе ничего не скажу…» (1885).

130

Ср.: «Цвет звучит, форма раздается <…> каждый звук ведает свой цвет, в каждом листке проглядывает сладостный голос, именующий своими собратьями — цвет, запах, пение» (пер. А. В. Михайлова). — Цит по: [Михайлов 1987, с. 320–321]).

131

В первоначальной редакции (журнал «Москвитянин», 1842, № 5 и сборник 1850 г.) было «Где свистал и урчал соловей» [Фет 1959, с. 690].

132

Ср.: «В импрессионистически окрашенную поэтику вносят свой вклад часто встречающиеся в поэтическом языке Фета указательные слова — местоимения, наречия и частицы. Указательные слова в лирике — это одномоментный жест, но не внешний жест, как при устном общении, а „внутренний жест“ как момент чувства, которое испытывает и передает в стихотворении поэт. Такой жест всегда указывает на конкретный и единичный предмет. Указание на предмет или пространство выражает непосредственность его восприятия в данный момент, в данном месте и с данной точки зрения <…>» [Ковтунова 2003, с. 82].

133

Акцентирование Фетом роли указательного местоимения *это /эта / этот / эти* отчасти напоминает похожий прием В. А. Жуковского, наделявшего служебные части речи, в том числе указательное местоимение там, а также прилагательные и наречия ролью, характерной для знаменательных. См. об этом: [Гуковский 1995, с. 53]. Но у Жуковского происходит так называемая субстантивация этих частей речи, т. е. приписывание им функций существительных. В фетовском стихотворении этого нет.

Но у Фета «мошки» как признак весны не единичны. Они встречаются и в стихотворении «Я рад, когда с земного лона…» (1879). В стихотворении «Не спрашивай, над чем задумываюсь я…» (1854) исчезновение «блестящих верениц» «мошек» — зловещий знак, наряду с нахохлившимися голубями и каркающим вороном.

135

Пчела как примета весны — образ, имеющий в европейской поэзии очень богатую и древнюю традицию. Ср. ряд наблюдений у В. В. Набокова: [Набоков 1998, с. 479]. Фет, наверное, помнил и строки «Ты любишь гром небес, но также внемлешь ты / Жужжанью пчел над розой алой» из пушкинского стихотворения «С Гомером долго ты беседовал один…» [Пушкин 1937–1959, т. 3. кн. 1, с. 286].

136

Этой, по-видимому, нарочитой образной и лексической блеклости соответствует и «неяркая» концовка стихотворения. Ср. интересное замечание одного из коллег, переданное МЛ. Гаспаровым: «<…> После пяти строк эмоционального перечня (в последней строфе. — *А.Р.)* ожидается такая же эмоциональная последняя строка, например: „…Как я их люблю!“, а вместо этого читателю предлагается неожиданно контрастная логическая: „… Это все — весна“. Логика на фоне эмоции может быть не менее поэтична, чем эмоция на фоне логики» [Гаспаров 1995, с. 144, примеч. 1].

137

Примеры, относящиеся к пению и к метафоре крыла, см. в главе, посвященной анализу стихотворения «Как беден наш язык. — Хочу и не могу…» (разделы «Композиция. Мотивная структура» и «Образная структура»).

138

«я же пчеле подобен <…> Как она, с трудом величайшим, сладкий / Мед с цветов берет ароматных, так же / Понемногу я среди рощ прибрежных / Песни слагаю» (оды, IV, 2, пер. Н. С. Гинцбурга) [Гораций 1993, с. 153–154]. Позднее сравнение писателя с пчелой, извлекающей лучшее из «цветов» — сочинений разных авторов, — встречается у римского философа Сенеки; это уподобление стало «общим местом» в литературе Возрождения (у Петрарки и других авторов).

Литературный исток этого горациевского уподобления (а в конечном счете и фетовского образа) — диалог Платона «Ион», в котором крылатое и священное существо поэт сравнивается с легкокрылой пчелой; см. об этом: [Тархов 1982а, с. 367–368]. Ср.: «Говорят же нам поэты, что они летают, как пчелы, и приносят нам свои песни, собранные у медоносных источников в садах и рощах Муз. И они говорят правду: поэт — это существо легкое, крылатое и священное <…>» («Ион», 534b, пер. Я. М. Боровского [Платон 1968. т. 1, с. 139]).

139

Ср. также: звуки «звонким роем налетели, / Налетели и запели / В светлой вышине» («Нет, не жди ты песни страстной…», 1858), «Роями поднялись крылатые мечты» (1889).

А. Е. Тархов, анализируя сравнение весенних праздничных колокольных звуков с жужжащими пчелами в стихотворении Фета «Был чудный майский день в Москве…» (1857), считает, что основу фетовского образа пчелы составляют «народно-мифологические представления» о пчеле — «посланце иного мира, ибо образ пчелы принимают души ушедших из этой жизни людей» [Тархов 1982, с. 12]. Это наблюдение интересное и, возможно, справедливое, но текстуально недоказуемое.

См. об этом: [Тархов 1982, с. 26–27].

141

Ср. у В. И. Даля: «МГЛА <…> помрачение воздуха, испарения, сгущающие воздух, делающие его тусклым, мало прозрачным; сухой туман, дым и чад, нагоняемые в засухи от лесных паров. В знойные дни мгла всегда стоит в низших слоях воздуха и мешает зрению» [Даль 1995, т. 2, с. 311]. Ср. у Фета в стихотворении «Заря прощается с землею…» (1858): «Смотрю на лес, покрытый мглою, / И на огни его вершин» — «мгла» не совершенная тьма, а густая вечерняя тень.

142

Ср. ответ Фета на вопрос анкеты, составленной графиней Т. Л. Толстой, дочерью графа Л. Н. Толстого: «К какой добродетели вы относитесь с наибольшим уважением? — К терпению» (цит. по: [Тархов 1982а, с. 437]). Ср. характеристику фетовской поэзии Б. А. Садовским: «Силой духа поэт преодолевает и смерть, и время, и самую вечность, он никогда не жалуется и не боится» [Садовской 1990, с. 384].

143

Название сборника, как установила Н. П. Генералова, предложил критик Н. Н. Страхов; см.: [Генералова 2002].

Состав сборника см. в изд.: [Фет 1979, с. 189–237].

145

В. А. Кошелев сопоставил стихотворение Фета с его ответом на вопрос «Ваша любимая героиня в романах?», заданный в анкете дочерью графа Л. Н. Толстого Татьяной Львовной; Фет ответил: «Осинка в „Трех смертях“» ([цит. по: [Тархов 1982а, с. 436]), назвав рассказ Л. Н. Толстого вместо романа и признавшись, что его любимый персонаж — дерево, умирающее естественно, красиво, невозмутимо: «Вот — идеал смерти, смерти, лишенной всяких ложных утешений, смерти на груди природы и в единстве с нею. Лучший и счастливейший в смерти тот, кто умеет отходить от жизни просто, спокойно, покорно, величаво, красиво», — так резюмирует исследователь идею повести, которую, по его мнению, разделял и Фет [Кошелев 2006, с. 65].

Для приверженности Фета символическим образам деревьев показательно также стихотворение «Одинокий дуб» (1858), в котором старый дуб соотнесен с человеком и одновременно противопоставлен ему, ибо способен к весеннему возрождению; не исключено, что фетовским стихотворением навеян знаменитый образ старого дуба в романе графа Л. Н. Толстого «Война и мир».

«Они стоят, молчат; молчи и ты!»

Мотив молчания, молчаливого терпения встречается и в следующем, четвертом (последнем, подготовленном самим поэтом) сборнике «Вечерних огней» (1891): «Живым карать и награждать, / А нам у гробового входа, — / О, муза! нам велит природа, / Навек смирялся, молчать» («На пятидесятилетие музы», 1888). Но здесь молчание представлено как состояние неизменное, как проявление уже наступившей «смерти-при-жизни».

148

В языкознании существует точка зрения, в соответствии с которой конструкция «Они стоят, молчат» рассматривается не как одно предложение с двумя глагольными сказуемыми, а как два. Если исходить из нее, то количество предложений во втором четверостишии возрастет до шести.

149

В квадратные скобки заключены отвергнутые автором черновые варианты. — А. Р.

В другом стихотворении раздела, «Когда читала ты мучительные строки…» (1887), вечерняя заря представлена как символ любви героя. Этот образ контрастирует с метафорой горения вопреки угасшему вечернему дню в «Еще одно забывчивое слово…».

151

См. анализ этого стихотворения: [Бухштаб 1974, с. 118–119].

152

Истолкование стихотворения «Ничтожество» как религиозного (как опыта «метафизической поэзии»), пусть это и «одно из самых пессимистических стихотворений Фета» [Шеншина 1998, с. 71–73], не основывается на реальных доказательствах, на данных текста.

153

Преклонение колен — устойчивая условная поза лирического я, выражающая почитание женской красоты. Пример — из стихотворения «Во сне» (1890): «Перед тобой с коленопреклоненьем / Стою, пленен волшебною игрой».

154

Ср. замечания Б. Я. Бухштаба: «В период 1882–1892 годов, на седьмом и восьмом десятке лет, Фет пишет особенно много любовных стихов, и они почти впервые говорят о настоящей, а не о прошедшей любви, обращены к ныне любимой, а не только к образу прежней возлюбленной. Можно говорить о втором любовном цикле Фета, хотя нет достоверных данных о том, к кому он обращен, даже к одной ли женщине, и фиксированы ли в стихах только новые любовные переживания или и старые творчески перемещены из прошедшего в настоящее. Было бы неосторожно на основании стихов делать какие-нибудь выводы и о перипетиях старческого романа» [Бухштаб 1959а, с. 65].

М. Л. Гаспаров полагает, что Фет «лучшие свои стихи о молодой любви написал в старости, по воспоминаниям, ретроспективно» [Гаспаров 1995, с. 389].

155

В этом стихе возможны две позиции цезуры: либо после слова *тосковать* (после второй стопы), либо после слова *я* (между первым и вторым слогами третьей стопы. Соображения в пользу паузы — цезуры после слова я, хотя она и разрывает стопу, таковы. Во-первых, эта стопа «неправильная», спондеическая: в ней ударные оба слога (первый из них образует слово я), а не только второй, как должно быть по метрической схеме; соответственно, соблюдение цельности стопы при выборе паузы не столь существенно. Во-вторых, в следующей строке цезура находится после того же слова я, которое уже не открывает третью стопу, а «правильно» замыкает вторую. Соображения в пользу паузы после слова тосковать: во всех других строках стихотворения цезура расположена после второй стопы (а позиция цезуры в стихотворном тексте должна быть неизменной); по аналогии, может быть, и в этой строке предпочтительнее пауза после второй стопы.

156

Здесь также возможны две альтернативные позиции для цезуры: после наречия *давно* (выбор этой позиции поддерживается положением цезуры после второй стопы в большинстве стихов) или после глагола — сказуемого угас (выбор этой позиции диктуется синтаксическими связями в предложении: наречие — обстоятельство давно связано с глаголом — сказуемым угас теснее, чем с союзом *хотя*).

Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

А. С. Пушкин

158

Состав сборника воспроизведен в изд.: [Фет 1979, с. 238–314].

159

Библиотека для чтения. 1856. № 5. Отд. V. С. 1–19 (А. В. Дружинин) и Современник. 1856. № 1. Отд. 111. С. 1—42.

160

Ср. такую характеристику поэзии: «Эти звуки — бред неясный, / Томный звон струны» («Нет, не жди ты песни страстной…», 1858).

161

Чудесное свойство поэзии, по Фету, заключается, в частности, в том, что она в состоянии передать, посредством «звука» (слова) обонятельные ощущения («запах»). Действительно, в поэзии Фета такие примеры есть; ср.: «Ах, как пахнуло весной! / Это, наверное, ты!» («Жду я, тревогой, объят…», 1886). Об обонятельных ощущениях и о построенных на их основе метафорах в поэзии Фета см.: [Федина 1915, с. 129–146).

Трава у Фета ассоциируется с «почвой», основой бытия, с самой жизнью: «Та трава, что вдали, на могиле твоей, / Здесь, на сердце, чем старше она, тем свежей» («Alter ego», 1878 [«Второе я». — *лат. — А.Р.).* Запах травы, в том числе скошенной, наряду с запахом воды и благоуханием роз, — знак жизни: «Струилися от волн и трав благоуханья» («На Днепре в половодье», 1853), «трав сильней благоуханье» («Я был опять в саду твоем…», 1857), «Запах роз под балконом и сена вокруг» («Ночь лазурная смотрит на скошенный луг…», 1892). О роли запахов трав у Фета см. также: [Федина 1915, с. 136].

162

Ср. письмо В. А. Жуковского великой княгине Александре Федоровне от 17 июня 1821 г.: «Прелесть природы в ее невыразимости» (Русская старина. 1901. № 10, с. 232; цит. по: [Веселовский 1999, с. 378]). Немецкий романтик Л. Тик, чьим внимательным читателем был Жуковский, лично с ним знакомый, писал: «О, бессилье искусств. Твои звуки — детский лепет против полнозвучного органа, мощные гармонические аккорды которого звучат из глубочайших недр земных, из гор и волн, и лесов, и стремнин. Я слушаю, я слышу, как предвечный мировой дух с мастерским совершенством ударяет по струнам устрашающей арфы, рождая своей игрой все многообразие явлений <…>» [Тик 1987, с. 136].

163

См. издания на русском языке: [Литературная теория 1934]; [Вакенродер 1977].

164

Это стихотворение «О милая дева, к чему нам, к чему говорить?..» (1840 (?), опубл. в 1853) — перевод стихотворения польского поэта А. Мицкевича «Rozmova» («Разговор»).

165

О мотиве невыразимого в поэзии Фета см. также: [Федина 1915, с. 57–85]. По мнению Э. Кленин, психологической причиной острого ощущения Фетом ограниченных возможностей слова был билингвизм (двуязычие): Фет ощущал как родные языки и русский, и немецкий, которому был в совершенстве обучен в немецком пансионе города Верро (ныне Выру в Эстонии), куда был определен в четырнадцатилетием возрасте; эта мысль развивается исследовательницей в кн.: [Klenin 2002].

166

«Крылатые звуки» — метафора вдохновения, встречающаяся еще в раннем стихотворении «Как мошки зарею…» (1844). Звуки — метафора вдохновения также, например, в стихотворении «Нет, не жди ты песни страстной…» (1858): «Эти звуки — бред неясный»; «Звонким роем налетели, / Налетели и запели / В светлой вышине. / Как ребенок им внимаю, / Что сказалось в них — не знаю, / И не нужно мне».

167

Ср.: «О, если б без слова / Сказаться душой было можно!» («Как мошки зарею…», 1844); «Тебе в молчании я простираю руку <…> Люблю безмолвных уст и взоров разговор» («Тебе в молчании я простираю руку…», 1847); «И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя, / Тебя любить, обнять и плакать над тобой» («Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали…», 1877); «Твой светлый ангел шепчет мне / Неизреченные глаголы» («Я потрясен, когда кругом…», 1885, двадцать шестое стихотворение из третьего выпуска «Вечерних огней»); «И о том, что я молча твержу, / Не решусь ни за что намекнуть» («Я тебе ничего не скажу…», 1885, тридцать девятое стихотворение из третьего выпуска «Вечерних огней»), «Хоть нельзя говорить, хоть и взор мой поник, — / У дыханья цветов есть понятный язык…» («Хоть нельзя говорить, хоть и взор мой поник…», 1887, шестнадцатое стихотворение из третьего выпуска «Вечерних огней»); «Людские так грубы слова, их даже нашептывать стыдно!» («Людские так грубы слова…», 1889).

Показательны и созвучное фетовским мыслям высказывание Новалиса: «Разве содержанием должно исчерпываться содержание стихотворения», и обусловленная этим представлением родственная фетовской «импрессионистическая техника словосочетания» [Жирмунский 1996а, с. 32].

169

О философском осмыслении музыки Фетом и о его зависимости от немецкой романтической эстетики см.: [Klenin 1985]. Ср. запись Жуковского о стихах, «которые та же музыка» [Библиотека Жуковского 1984, ч. 2, 163–164] (публикация А. С. Янушкевича). Ср. романтическую трактовку музыки и песни в статье Н. В. Гоголя «О малороссийских песнях»: «Весь таинственный состав его (вдохновенного состояния души, „вина“ души. — *А.Р.)* требует звуков, одних звуков. Оттого поэзия в песнях неуловима, очаровательна, грациозна, как музыка. Поэзия мыслей более доступна каждому, нежели поэзия звуков, или, лучше сказать, поэзия поэзии. Ее один только избранный, один истинный в душе поэт понимает <…>» [Гоголь 2006, т. 7, с. 214].

По мнению А. Е. Тархова, на фетовское восприятие музыки как наиболее адекватного языка для выражения чувств и как квинтэссенции бытия повлияла атмосфера 1840-х годов, с культом романса и цыганского пения; см.: [Тархов 1982, с. 30–31].

Принципиальный и «скандальный» характер этой поэтической декларации был прекрасно понят таким непримиримым «гонителем» Фета, как Д. Д. Минаев — приверженец социального искусства, враг «чистой поэзии» и фетовского общественного консерватизма. Жестокая минаевская пародия: «Гоняйся за словом тут каждым! / Мне слово, ей-богу, постыло!.. / О, если б мычаньем протяжным / Сказаться душе можно было!» [Русская стихотворная пародия 1960, с. 514].

171

Ср. письмо П. И. Чайковского К. Р. от 22 августа 1888 г.: «Фет, в лучшие свои минуты, выходит из пределов, указанных поэзии, и смело делает шаг *в нашу область*. <…> Подобно Бетховену, ему дана власть затрагивать такие струны нашей души, которые недоступны художникам, хотя бы и сильным, но ограниченным пределами слова. Это не просто поэт, а скорее *поэт-музыкант*» [Переписка К. Р. 1999, с. 51–52].

172

Музыкальное и песенное начало, ритм организуют космос: «<…Сущность предметов доступна для человеческого духа с двух сторон. В форме отвлеченной неподвижности и в форме своего животрепещущего колебания, гармонического пения, присущей красоте. Вспомним пение сфер» (Статья «Два письма о значении древних языков в нашем воспитании», 1867 [Фет 1988, с. 301]).

173

Представление о «поющем», но не «думающем» Фете, абсолютно чуждом философии, не соответствует реальности: Фет был внимательным читателем немецких философов И. Канта и А. Шопенгауэра, шопенгауэровские идеи отразились в его поэзии (см. об этом, например: [Никольский 1912], [Благой 1979]; ср. также наблюдения, обосновывающие, что степень влияния А. Шопенгауэра на Фета преувеличена: [Шеншина 1998, с. 72–79]). Но поэтическое творчество Фет действительно трактовал как интуитивное в своей основе.

Это традиционный образ, банальность которого не испугала Фета. Среди параллелей, — например, стихотворение В. А. Жуковского из Ф. Шиллера «Желание»: «Ах! Зачем я не с крылами? / Полетел бы я к холмам. // Там поют согласны лиры; Там обитель тишины; / Мчат ко мне оттоль зефиры / Благовония весны; / Там блестят плоды златые / На сенистых деревах; / Там не слышны вихри злые / На пригорках, на лугах» [Жуковский 1999–2000, т. 1, с. 162].

175

На первый взгляд «два крыла» в «Бабочке» предметны, составляя деталь образа насекомого; но сама бабочка не столько реальное насекомое, сколько символ ускользающей, эфемерной красоты.

176

Сокол здесь явно сближен с я поэта: этот образ восходит к «Слову о полку Игореве», где десять соколов символизируют персты, а в конечном счете творческий дар сказителя Бояна, который «шизымъ (сизым. — А.Р.) орломъ» взмывает «подъ облакы»; слово же *ширяяся* (парящий, летающий) отнесено к соколу [Слово о полку Игореве 1920, с. 3, 31].

177

В этом стихотворении «крыло» не метафорическое, а предметное; однако приверженность Фета к переносному употреблению слова «крыло» побуждает прочитать и этот образ как наделенный в подтексте метафорическими оттенками смысла (пробуждение птицы на рассвете — и пробуждение души лирического я); показательна концовка, говорящая неожиданно не о мире природы, а о я: «А на душе благодать».

178

Ср. также в шутливом стихотворении «Хоть потолстеть мой дух алкает…» (1877): «Устали крылья от размахов». Пародируемая метафора мыслится самим автором как характерно фетовская.

Эта метафора употребляется поэтом и в письмах: «И вот навстречу возрастающему поэту раскрываю свои дряхлеющие крылья» (письмо К. Р. от 30 декабря 1887 г.) [Фет и К. Р. 1999, с. 261].

180

Ср. характеристику поэзии в письме графу Л. Н. Толстому от 16 апреля 1878 г. — «молния, которая приходит и уходит» [Фет 1982, т. 2, с. 255].

181

Грамматически правильным было бы молний.

182

Ср.: «Что же такое фетовекий мир? Это природа, увиденная вблизи, крупным планом, в подробностях, но в то же время чуть отстраненно, вне практической целесообразности, сквозь призму красоты» [Сухих 2001, с. 43]. При характеристике антитез, оппозиций, выражающих представление о двоемирии, как признака романтизма И. Н. Сухих ссылается на кн.: [Манн 1995]. Между тем разграничение мира идеального и мира реального в поэзии, относимой к романтической, совершенно не обязательно имеет характер жесткой антитезы; так, на единстве мира идеального и мира реального делали акцент ранние немецкие романтики [Жирмунский 1996, с. 146–147].

Впрочем, в отличие от многих других, писавших и пишущих о Фете, исследовательница делает несколько очень важных уточнений: мотивы гармонии мира природы и человека характерны для лирики периода 1850-х годов, в то время как в 1840-е годы изображаются конфликты в природе и в душе человека, в лирике конца 1850—1860-х годов гармонии природы противопоставлена дисгармония переживаний *я;* в лирике 1870-х нарастает мотив разлада и преобладает тема смерти; в произведениях 1880 — начала 1890-х годов «низкой действительности и жизненной борьбе поэт противопоставляет не искусство и единение с природой, а разум и познание» [Лотман 1982, с. 443]. Эту периодизацию (как, строго говоря, и любую другую) можно упрекнуть в схематичности и в субъективности, но представление о Фете — певце радости жизни она справедливо корректирует.

Но: поэзия Фета для Д. Д. Благого, в отличие от И. Н. Сухих, все же «романтическая по пафосу и по методу», как «романтический вариант» пушкинской «поэзии действительности» [Благой 1983, с. 19].

185

Как переломный, кризисный для поэта А. Е. Тархов называет 1859 год, когда были написаны тревожное «Ярким солнцем в лесу пламенеет костер…» и безрадостное, содержащее мотивы безблагодатности и тоски бытия и старения «Кричат перепела, трещат коростели…»; см.: [Тархов 1982, с. 34–37]. Следует, однако, учитывать, что 1859 год — это время издания обоих стихотворений, когда они были написаны, точно не известно; см.: [Бухштаб 1959б, с. 740, 766].

186

Ср. условное расхожее импрессионистическое определение свойств поэзии Фета, приведенное МЛ. Гаспаровым: «Мир Фета — это ночь, благоуханный сад, божественно льющаяся мелодия и переполненное любовью сердце…» [Гаспаров 1995, с. 281], Однако эти свойства поэзии Фета не мешают исследователю причислять его к романтикам; см.: [Гаспаров 1995, с. 287, 389; ср. с. 296]. Движение смысла в фетовских стихотворениях от изображения внешнего мира к выражению мира внутреннего, к вчувствованию в окружающую лирическое я природу, — «господствующий принцип романтической лирики» [Гаспаров 1995, с. 176].

187

«Эпитет „безумный“ — один из наиболее часто повторяющихся в его любовных стихах: безумная любовь, безумная мечта, безумные сны, безумные желанья, безумное счастье, безумные дни, безумные слова, безумные стихи» [Благой 1979, с. 608].

188

См. комментарий А. А. Тахо-Годи к «Иону»: [Платон 1968, т. 1, с. 520–521].

Конечно, этот «устойчивый литературный прием, маркирующий (отмечающий, наделяющий. — А.Р.) фигуру поэта <…> признаками боговдохновенности, причастности к „небесным тайнам“, характерен еще для античной традиции, а в русской поэзии встречается начиная с первой трети XIX века» [Песков 2007, с. 10–11], однако именно в романтическую эпоху он получает особенное звучание благодаря исполненному серьезности философско-эстетическому обоснованию.

190

Здесь и далее цитируется стихотворение «Только встречу улыбку твою…» (1873 (?)). — А. Р.

191

Фет страдал астмой. — А.Р.

Показательно также воздействие фетовской поэзии на творчество символистов — неоромантиков: «В русской литературе 1880-х гг. определенно выделяются пласты, объективно близкие к „новому искусству“ следующего десятилетия и привлекавшие внимание символистов, которые <…> могут быть объединены понятием „предсимволизм“. Это — лирика школы Фета <…>» [Минц 2004, с. 163] (ср. замечание об импрессионизме «школы Фета», стоявшем у истоков «декадентства» [Минц 2004, с. 187]). Еще в 1914 г. В. М. Жирмунский выстраивал преемственную линию: «немецкие романтики — В. А. Жуковский — Ф. И. Тютчев — Фет — поэт и философ В. С. Соловьев — символисты» [Жирмунский 1996а, с. 205, примеч. 61] (ср.: [Бухштаб 1956, с. 260]).

193

Несмотря на сходство поэтики Жуковского и Фета, в общем можно согласиться с утверждением Д. Д. Благого: «В идеальном мире лирики Фета, в противоположность Жуковскому, нет ничего мистически- потустороннего. Извечным объектом искусства, считает Фет, — является красота. Но эта красота не „весть“ из некоего нездешнего мира, это и не субъективное приукрашивание, эстетическая поэтизация действительности — она присуща ей самой» [Благой 1979, с. 550–560].

194

Мнение, что «в 1880-е годы снова, уже на новом основании, возвращается гармоническое мироощущение лирического героя Фета» [Буслакова 2005, с. 241], выглядит необоснованным: во всех сборниках «Вечерних огней» есть трагические и даже совершенно безнадежные стихотворения. Лишь один пример — стихотворение 1880-х годов — отклик на празднование юбилея (!) поэтической деятельности Фета, на торжественное чествование: «Нас отпевают. В этот день / Никто не подойдет с хулою / Всяк благосклонною хвалою / Немую провожает тень» («На пятидесятилетие музы», 1888). Для строгих выводов необходимы статистические подсчеты.

195

По замечанию А. Лавджоя, романтизм относится к числу «чреватых недоразумениями и зачастую расплывчатых определений — измов (так что некоторые желают вообще вычеркнуть их из словаря и философов, и историков)», которые «являются обозначениями комплексов, а не чего-то цельного <… >» [Лавджой 2001, с. 11].

В. А. Кошелев относит к стихотворениям на эту тему также «Оброчника», «Людские так грубы слова…», «Не нужно, не нужно мне проблесков счастья…», «Во сне», «Была пора, и лед потока…», послания «В альбом Н.Я. П-ой», «Е.С. Х-вой при получении от нее пышного букета цветной капусты» [Кошелев 2006, с. 286].

197

«Не следует понимать этих слов так, что стихи поэтов остаются навсегда в памяти людской, что они переживают современность и таким образом, как говорится, увековечивают известные имена и события. Нет, смысл здесь совершенно другой: Фет восхищен тем, что у поэтов все принимает форму вечности, облекается в вечность» («Заметки о Фете Н. Н. Страхова. III. Еще несколько слов памяти Фета» [Страхов 2000, с. 429]). Ср. сходный пример: «<…> В стихе умиленном найдешь / Эту вечно душистую розу» («Если радует утро тебя…», 1887).

198

Во втором из них опущен глагол-связка: «Вот в чем [есть] его и признак, и венец»!

199

Стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный…» завершается — вопреки поэтической традиции, восходящей к оде Горация «К Мельпомене», — обращением к музе не требовать «венца» — награды. Фетовский поэт обладает «венцом» изначально: это его дар.

В стихотворении Фета, в отличие от пушкинского, «избранный певец» и я автора прямо не отождествлены, однако принадлежность автора к «избранным» подразумевается. Фет оценивал свое место в современной ему русской поэзии очень высоко: «Надо быть совершенным ослом, чтобы не знать, что по силе таланта лирического передо мной все современные поэты в мире сверчки» (письмо Н. Н. Страхову от 27 мая 1879 г.; цит. по: [Розенблюм 2003]).

Показательно, что Фет предлагал включить в торжество празднования пятидесятилетия своей поэтической деятельности вручение лаврового венка графиней А. А. Олсуфьевой, возглавляющей группу московских дам (см. письмо ее супругу — переводчику римских поэтов графу А. В. Олсуфьеву от 7 июля 1888 г. [Фет 1988, с. 406]).

Параллель — в поэзии Е. А. Боратынского — стихотворение «Болящий дух врачует песнопенье» [Боратынский 2002, т. 2, ч. 1, с. 312]).

201

Глагол шепнуть в значении ‘выразить, навеять некие тонкие смыслы и чувства’ восходит, вероятно, к поэзии В. А. Жуковского; ср.: «Шепнул душе привет бывалой» («Песня» («Минувших дней очарованье…») [Жуковский 1999–2000, т. 2, с. 103]).

Впрочем, в русской поэзии он встречается и раньше, еще у В. А. Жуковского в стихотворении «Желание» — переводе-переложении из Ф. Шиллера; о чудесной лодке говорится: «Паруса ее крылаты и весло оживлено» [Жуковский 1999–2000, т. 1, с. 162]; тот же образ в стихотворении Жуковского «Пловец». Ср., например, в стихотворении В. Н. Олина «Умирающий христианин» — переводе из французского поэта А. Ламартина: «из мятежных волн / В небесну пристань мой вбежал уж легкий челн» (Русский инвалид. 1822. № 20. 23 января. С. 80; цит. по: [Вацуро 1994, с. 231]).

203

Как обозначение эмоционального состояния это любимое слово стихотворцев поэтической школы В. А. Жуковского и К. Н. Батюшкова; Жуковскому обязан таким употреблением его и Пушкин (см.: [Гуковский 1995, с. 47–51]. Ср. у Жуковского: «сладость веселого вместе» (баллада «Эолова арфа»); «сладкая скорбь», «первыя встречи небесная сладость», «присутствия сладость», «Ей спутник до сладкой минуты свиданья», «сладостным пеньем вдали соловья» («К Нине. Послание») [Жуковский 1999–2000, т. I, с. 130–133].

Ср. об этой особенности стиля Жуковского: [Гуковский 1995, с. 36–37, 52–53[. А Н. Веселовский указывает на немецкую философскую и литературную традицию как на источник такого словоупотребления в поэзии Жуковского [Веселовский 1999, с. 387].

205

Качание на качелях с возлюбленной в фетовском стихотворении, вероятно, навеяно, не только воспоминаниями молодости, но и поэтическим текстом Я. П. Полонского «Качка в бурю» (1850), в котором есть такие строки: «Скоро ночь — темнеют ели… / Слышу ласково-живой, тихий лепет: „На качели / Сядем, милый мой!“ // Стан ее полувоздушный / Обвила моя рука, / И качается послушно / Зыбкая доска» [Полонский 1986, т. 1, с. 77].

206

В последних двух строках содержится автоцитата из стихотворения «Шепот, робкое дыханье…» (1850).

207

Эдуард Мерике (1804–1875) — немецкий поэт.

208

В стихотворении дана отсылка к стихотворению «Шепот, робкое дыханье…» (1850): это образ зари — метафора огня любви.

В. А. Кошелев относит стихотворение «На качелях» к пласту текстов из четвертого выпуска «Вечерних огней», определяемому как «значимая память» [Кошелев 2006, с. 288].

209

См. о любви Фета к Марии Лазич подробнее в главе, посвященной анализу стихотворения «Шепот, робкое дыханье, трели соловья…» (раздел «Автобиографическая основа»).

210

Абсолютно несостоятельно бездоказательное утверждение В. А. Кошелева, что стихотворение «На качелях» — «один из самых вдохновенных в мировой литературе манифестов любви и супружеской верности» [Кошелев 2006, с. 112]. Во-первых, этому противоречит свидетельство самого поэта: Фет и М. П. Боткина обвенчались 16 августа 1857 г. — не за сорок, а за тридцать с небольшим лет до написания стихотворения. Во-вторых, в письме Я. П. Полонскому Фет, если бы писал о себе и жене в далеком прошлом, не преминул бы это отметить, вместо того чтобы упоминать о безымянной «девушке» (Я. П. Полонский с Марией Петровной был знаком). В-третьих (и это главное), если не счастливая, то внешне безмятежная супружеская жизнь четы Фетов-Шеншиных никак не могла ассоциироваться с «игрой роковой». «Роковая» игра-любовь, — конечно, отнюдь не супружеский союз.

В. А. Кошелев, демонстрируя поразительную для исследователя фетовской поэзии эстетическую глухоту, трактует «роковую игру» как «осознание конца жизни» [Кошелев 2006, с. 288]. Естественно, такое понимание никак не подтверждается текстом.

212

Женитьба Фета на М. П. Боткиной — сестре критика В. П. Боткина, происходившей из богатой купеческой семьи, в 1857 г. была, видимо, браком по расчету (ср. свидетельство брата графа Л. Н. Толстого Сергея Николаевича, сохраненное Т. А. Кузьминской [Кузьминская 1968, с. 174]; см. также: [Бухштаб 1974, с. 35–36]. Впрочем, письма Фета Марии Петровне и ее брату В. П. Боткину свидетельствуют, казалось бы, против такого заключения; см.: [Письма Фета к невесте 1999]; см. также: [Кошелев 2006, с. 109–111].

213

Показательно и замечание Б. Я. Бухштаба о стихотворении «Еще акация одна…» (1859): «<…> Любовь раскрывается в желании задержать время» [Бухштаб 1959а, с. 63]. Речь идет о строках: «К твоим ногам, на ясный круг / Спорхнула птичка полевая. // С какой мы робостью любви / Свое дыханье затаили! / Казалось мне, глаза твои / Не улетать ее молили. // Сказать „прости“ чему ни будь / Душе казалося утратой… / И, собираясь упорхнуть, / Глядел на нас наш гость крылатый». Ср. у Л. М. Лотман: «В „Вечерних огнях“ появляется целый цикл стихов (не выделенный формально в цикл), посвященных трагически погибшей возлюбленной юности Фета Марии Лазич. Вечность, неизменность, постоянство любви к ней поэта, его живое восприятие давно ушедшего человека выступают в этих стихотворениях как форма преодоления времени и смерти, разделяющих людей» [Лотман 1982, с. 444–445].

214

См. примеры в главе, посвященной анализу стихотворения «Как беден наш язык! — Хочу и не могу…».

215

Несомненна параллель с пушкинскими строками из гимна Председателя в «Пире во время чумы»: «Всё, всё, что гибелью грозит, / Для сердца смертного таит / Неизъяснимы наслажденья — / Бессмертья, может быть, залог» [Пушкин 1937–1959, т. 7, с. 180].

216

Не случайно «игра» названа «роковой», — по-видимому, в обоих значениях этого слова: ‘опасная, гибельная’ и ‘предопределенная, предначертанная судьбой’.

217

Примеры приведены М. Л. Гаспаровым [Гаспаров 1984, с. 172].

218

Стихи «Тем отрадней взлетать над землей / И одним к небесам приближаться» могут рассматриваться и как два предложения: «Тем отрадней взлетать над землей» и «[Тем отрадней] к небесам приближаться».